Die Rechtsstellung des Vermittlers im Urheberrecht

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen juristischen Fakultät

der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Horst-Joachim Steffens

aus Berlin-Charlottenburg

Approbiert am 2. Juli 1936.

1936

Buchdruckerei Karl Döres, Erlangen, Jägerstrasse 3

1936/436

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533919_0155

Die Rechtsstellung des Vermittlers im Urheberrecht

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen juristischen Fakultät

der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Horst-Joachim Steffens

aus Berlin-Charlottenburg

Approbiert am 2. Juli 1936.

1936

Buchdruckerei Karl Döres, Erlangen, Jägerstrasse 3

Dekan: Professor Dr. August Köhler.
Referent: Professor Dr. Eugen Locher.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meines lieben Vaters.

Literatur.

Allfeld, Phil.: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst (Kommentar zu dem Gesetz vom 19. Juni 1901). 2. vielfach veränderte Auflage. München 1928 (zit. Allfeld).

— —: Kommentar zu den Gesetzen vom 19. Juni 1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst. München 1902. (zit. Allfeld I).

— —: Kommentar zu den Reichsgesetzen über das gewerbliche Urheberrecht: Patentgesetz. München 1904.

de Boor, Hans Otto: Urheberrecht und Verlagsrecht, Stuttgart 1917.

— —: Vom Wesen des Urheberrechts, Kritische Bemerkungen zum Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie. Marburg 1933.

Daude, Paul: Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und das Verlagsrecht, Berlin 1910.

Dernburg, Heinrich: Das Bürgerliche Recht Bd. VI (Urheber-Patent-Zeichenrecht Rechtsverfolgung) Halle 1908.

Dienstag, Paul — Elster, Alexander: Handbuch des deutschen Theater-Film-, Musik- und Artistenrechts. Berlin 1932.

Elster, Alexander: Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht Berlin und Leipzig 1923.

Erlanger, Fritz: Miturheberrecht an Schrift- Ton- und Bildwerken. Diss. Tübingen 1927.

Gareis, Karl: Der Allgemeine Teil des Bürgerlichen Gesetzbuches, Berlin 1900.

Gierke, Otto: Deutsches Privatrecht, I. Bd., Leipzig 1895.

Goldbaum, Wenzel: Theaterrecht, Berlin 1914.

Heberlein, Fritz: Das Aufführungsrecht im Schweizerischen Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. Dezember 1922. Bern 1928.

v. Hentig, Hans: Der strafrechtliche Schutz des literarischen Eigentums nach deutschem und österreichischem Recht. Berlin 1912.

Knöpfke, Friedr.: Die Wiedergabe von Bühnenwerken im Rundfunk in ihrer urheberrechtlichen Bedeutung. Diss. Breslau 1926.

Koch, Klaus Dietrich: Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs Berlin 1927.

Kohler, Josef: Das Autorrecht in Jher. Jahrb. Bd. 18, S. 129 ff. (auch als Sonderdruck. Jena 1880; die Seitenzahlen beziehen sich jedoch auf Jher. Jahrb.; zit. A. R.).

— —: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Stuttgart 1907.

— —: Handbuch des Patentrechts, Mannheim 1900.

Kuhlenbeck, Ludwig: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht, Leipzig 1901.
Marwitz, Bruno — Möhring, Phil.: Das Urheberrecht an den Werken der Literatur und der Tonkunst in Deutschland; Komm. Berlin 1929.
Opet, Otto: Deutsches Theaterrecht, Berlin 1897.
Osterrieth, Alb.: Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht. Leipzig 1892.
Riezler, Erwin: Deutsches Urheber- und Erfinderrecht. München und Berlin 1909.
Schrieber, Karl Friedr.: Die Reichskulturkammer, Berlin Steglitz 1934.
Schulz, Max: Das gemeinsame Arbeiten bei Werken der Literatur und Tonkunst in Ziv.-Arch., Bd. 119, S. 370 ff.
Steinberg, Arth.: Der urheberrechtliche Schutz gegenüber radiotechnischer Wiedergabe von Werken der Literatur und Tonkunst. Diss. Köln 1926.

Zeitschriften und ihre Abkürzungen:

ArchFunkR.	= Archiv für Funkrecht.
Ufita.	= Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht.
DJZ.	= Deutsche Juristen-Zeitung.
„Deutsches Recht"	= Deutsches Recht, Zentralorgan des Bundes Nationalsozialistischer Deutscher Juristen.
GRUR.	= Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Zeitschrift der deutschen Arbeitergemeinschaft für gewerblichen Rechtsschutz u. Urheberrecht.
JW.	= Juristische Wochenschrift.
MuW.	= Markenschutz und Wettbewerb.
Hess. Rspr.	= Hessische Rechtsprechung.

Entscheidungen:

RGZ.	= des Reichsgerichts in Zivilsachen.
RGSt.	= des Reichsgerichts in Strafsachen.
KG.	= des Kammergerichts.
OLG.	= der Oberlandesgerichte.
AG.	= der Amtsgerichte
OSchG.	= des Bühnenoberschiedsgerichts.

Abkürzungen:

Lit. U. G.: Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901/22. Mai 1910.
NSJ.-Entwurf: Nationalsozialistischer juristischer Entwurf eines neuen deutschen Urheberschutzgesetzes.
RGBl.: Reichsgesetzblatt.
rev. B. Ue.: revidierte Berner Uebereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Tonkunst vom 113. Nov. 1908.

Inhalts-Uebersicht.

Seite

1. Kapitel: Der Urheber und sein Recht 1
2. Kapitel: Der Einzelne und die Allgemeinheit im Urheberrecht . . 4
3. Kapitel: Der Vermittler im Urheberrecht 7
4. Kapitel: Der Tätigkeitskreis des Vermittlers 9
5. Kapitel: Miturheberschaft 10
6. Kapitel: Die Autorengesellschaft 13
7. Kapitel: Die einzelnen Arten der Vermittler 18
   I. Der Musikveranstalter 18
   II. Der Verleger 22
      1. Buchverleger 24
      2. Kunstverleger 24
      3. Musikverleger 24
      4. Bühnenverleger 24
   III. Der Theaterveranstalter 25
      1. Der Regisseur 28
      2. Der Künstler 28
   IV. Der Filmunternehmer und das Filmtheater 29
   V. Der Rundfunk 35
   VI. Der Bildfunk 39
   VII. Die Schallplatte 40
8. Kapitel: Der zivilrechtliche Schutz des Vermittlers 47
9. Kapitel: Der zivilrechtliche Schutz des Urhebers gegenüber dem Vermittler 49
10. Kapitel: Der strafrechtliche Schutz des Urhebers gegenüber dem Vermittler 50
11. Kapitel: Der Rechtsschutz des Urhebers gegenüber dem Verleger und der des Verlegers gegenüber dem Urheber 51
12. Kapitel: Der Rechtsschutz des Urhebers gegenüber dem Rundfunk als Vermittler 52
13. Kapitel: Der Rechtsschutz des Urhebers im Rahmen der Theater- und Filmvorführungen 53
14. Kapitel: Die Stellung des Vermittlers in der nationalsozialistischen Gesetzgebung 54

1. Kapitel:

Der Urheber und sein Recht.

Urheber ist derjenige, dem eine der Schöpfungen gelungen ist, die durch das Lit. U. G. als schutzwürdige Werke bezeichnet sind. Nach § 1 dieses Gesetzes werden als solche Geistesschöpfungen Schriftwerke, Reden und Vorträge, Werke der Tonkunst, Abbildungen und Bildwerke wissenschaftlicher und technischer Art, Filmwerke, choreographische und pantomimische Werke geschützt. Dieser Schutz gibt dem Verfasser in bestimmter Weise die Befugnis, seine Werke wirtschaftlich auszunützen und andere hiervon auszuschließen, wenn sie ohne Berechtigung sein Werk als ihr eigenes verwerten wollen. Die Eigenart des Werkes und die eigene originelle Geistestätigkeit sind es allein, die ein Urheberrecht begründen und die es auch schützen.

Dem Begriff und dem Wesen des Urheberrechts wohnt neben dem Gedanken der Ordnung ein Zweckgedanke inne, nämlich die Möglichkeit der Geltendmachung aller Urheberpersönlichkeitsrechte gegenüber der Umwelt. Ihm steht aber eine ebenso starke Pflicht gegenüber, und zwar die Auseinandersetzung mit der Allgemeinheit.

Erst in jüngster Zeit wurde verschiedentlich zu dem NSJ.-Entwurf die Forderung aufgestellt, diese Pflicht, die ohne Zweifel die Begriffsbestimmung des Urheberrechts stark beeinflussen muß, zu berücksichtigen.

Die starke Festlegung des Persönlichkeitsrechts des Urhebers hätte, wenn diese Entwürfe Gesetz geworden wären, zu einer Ueberspannung der Rechte des Autors geführt. Der Autor hätte im Rahmen unseres deutschen Privatrechtes eine Rechtsstellung erhalten, die mit dem Grundsatz der sozialen Gleichstellung aller Volksgenossen vor dem Gesetz und dem Gedanken, daß Eigentum nicht nur berechtigt, sondern vor allem verpflichtet, unvereinbar gewesen wäre.

Die Allgemeinheit prüft den Geistesarbeiter auf sein Können und auf die Ideen, die er der Gemeinschaft gibt. Ein Urheber, der

wirklich eine eigenartige Schöpfung seiner Um- und Nachwelt beschert, und der den Ausdruckswillen seiner eigenen Persönlichkeit in seinem Werke wiedergibt, hat keine Uebergriffe an seinem Werke zu befürchten. Dies gilt freilich nicht für jene Autoren, die nur Durchschnittsleistungen bringen. Sensation und Effekthascherei waren es, die sie zur Schaffung ihres Werks veranlaßten, nicht aber eine innere Berufung, wie sie einem Wagner, einem Beethoven, bei der Schaffung ihrer kulturellen Großtaten innewohnte.

Ueber das Wesen des Urheberrechts streiten sich viele Theorien. So gibt es die Theorie des „geistigen Eigentums", des „Individual- und Persönlichkeitsrechtes" und die Theorie des „Immaterialgüterrechtes" sowie die des „geistig-gewerblichen Schaffensrechtes".

Die Theorie des „geistigen Eigentums", entstanden aus der älteren Rechtslehre, die das Urheberrecht auf ein Eigentum am Werk zurückführt [1]), ist abzulehnen, da der Eigentumsbegriff nicht in das Urheberrecht paßt. Das Urheberrecht erstreckt sich im Gegensatz zum Bürgerlichen Gesetzbuch, das den Eigentumsbegriff auf Sachen als körperliche Gegenstände beschränkt (§ 90 BGB.), auf etwas Unkörperliches, auf eine außerhalb des Menschen stehende, nicht greifbare Geistesschöpfung. Aus diesem Grunde ist daher auch die Theorie des „Individual- und Persönlichkeitsrechtes" abzulehnen [2]). Nach ihr liegt das Rechtsgut innerhalb des Menschen. Es ist Bestandteil seiner Persönlichkeit und deshalb in seinem Wesen von der Person des Berechtigten nicht zu trennen. Die Theorie des „Immaterialgüterrechts" dagegen bezeichnet das Urheberrecht als „ein Recht an einem außerhalb des Menschen stehenden, aber nicht körperlichen, nicht faß- und greifbarem Rechtsgute" [3]). Es ist ein eigentumsähnliches Nutzungsrecht, das auf geistigem eigenem Schaffen beruht und daher wettbewerbsrechtlich geschützt ist. Auch dieser Auffassung kann nicht beigetreten werden; denn das Immaterialgut kann nicht allein, sondern nur im Zusammenhang mit einem Persönlichkeitsgut Gegenstand des Urheberrechts sein; dabei spielen aber die „persönlichkeitsrechtlichen Elemente" eine nicht wegdenkbare Rolle.

Die Theorie des „geistig-gewerblichen Schaffensrechtes" endlich umfaßt alle Möglichkeiten, die sich mit der Feststellung und Sicherung dieses Rechtsgutes befassen. In dem „Geistigen" ist der Begriff des Immaterialgutes enthalten, in dem

---

1) So Osterrieth, a. a. O., S. 78 ff.; Dernburg, a. a. O., S. 35 ff.; Kuhlenbeck, a. a. O., S. 44.
2) Vgl. Gierke, a. a. O., S. 748 ff.
3) Siehe hierzu Kohler, a. a. O., S. 1 ff.

„Gewerblichen" das wettbewerblich-geschäftlich Nutzbare, in dem „Schaffensrecht" das Moment des Originalen und des Wahrhaftigen und das der Formgebung [4]). Unter Schaffen versteht man das Bearbeiten zu einer verkehrsfähigen Form, also nicht allein das Denken und Aussprechen. Ferner muß es, — dies entspricht dem allgemeinen Begriff des Urheberrechts —, gewerblich und namentlich wettbewerblich nutzbar sein. Ohne Bedeutung ist, welches Ausdrucksmittel bei der Form benutzt wird.

All diese Lehren, die aus der Monopol- und Privilegientheorie [5]) hervorgegangen sind, konnten den urheberrechtlichen Gedanken keine einheitliche Grundlage verleihen, da sie mehr mit Schlagworten arbeiteten, als eine wahre juristische Anschauung zum Ausdruck brachten.

Heute sind es zwei Lehren, die im heftigen Widerspruche zu einander das Urheberrecht wissenschaftlich zu begründen versuchen. Auf der einen Seite steht die monistische Lehre Allfelds [6]), auf der anderen Seite Kohler mit seiner dualistischen Auffassung [7]).

Nach Allfeld ist das Urheberrecht ein einheitliches Rechtsgebilde besonderer Art, das von persönlichkeitsrechtlichen und ver-vermögensrechtlichen Elementen durchdrungen ist [8]). Kohler dagegen zerlegt das Urheberrecht in zwei gleichartige Elemente, einen übertragbaren vermögensrechtlichen — dem Immaterialgüterrecht, dem eigentlichen Urheberrecht — und einen nicht übertragbaren, aus dem Recht der allgemeinen Persönlichkeit abgeleiteten Bestandteil, der lediglich die ideellen Rechte des Urhebers zu schützen bestimmt ist.

Während uns die dualistische Auffassung eindeutig darüber Aufschluß gibt, wie das Urheberrecht juristisch konstruiert und wie dieses Recht in seiner Auswirkung Dritten gegenüber nach der Uebertragung des vermögensrechtlichen Bestandteiles beschaffen ist, ist aus der monistischen Lehre nicht ohne weiteres ersichtlich, ob und inwieweit sich das Urheberrecht verkehrsfähig gestaltet. Es ist nach Allfeld ein in der Person des Schöpfers wurzelndes Recht, das in der Hand des Erwerbers hauptsächlich Vermögensrecht und damit eigentlich nur der Ausübung nach übertragbar ist [9]). Anderer-

---

4) Elster, a. a. O., S. 15 ff.

5) Siehe hierzu v. Hentig, a. a. O., S. 5 ff.; ferner Kohler, Urheberrecht, S. 21 ff.

6) So bezeichnet von Riezler, a. a. O., S. 18.

7) Siehe hierzu Kohler, a. a. O., S. 15 ff.

8) Siehe hierzu Allfeld, a. a. O., S. 21.

9) So führt Allfeld, a. a. O., S. 21 ff. aus: „Das Urheberrecht ist das in der Person wurzelnde durch die Tatsache geistigen Schaffens zur Entstehung kommende ausschließliche Recht, darüber zu bestimmen, ob

seits geht aber Allfeld auch nicht über die unbeschränkte Uebertragung des Urheberrechts hinweg, in deren Rahmen der Erwerber berechtigt ist, den Schutz nicht nur nach der vermögensrechtlichen Seite, sondern auch insoweit zu beanspruchen, als nur das persönliche Interesse in Frage steht und Rechtsverletzungen zu verfolgen ohne Rücksicht, ob sie einen Vermögensschaden gebracht haben oder nicht [10]).

Es soll hier nicht untersucht werden, ob die monistische oder die dualistische Auffassung dem Wesen des Urheberrechtes näher kommt, nur eines soll hier festgehalten werden, nämlich, daß man wohl diesem Wesen am besten gerecht wird, wenn man die Persönlichkeitsrechte in übertragbare und nichtübertragbare zerlegt und die nichtvermögensrechtlichen, aber trotzdem verkehrsfähigen Bestandteile des Urheberrechts den von Natur aus übertragbaren vermögensrechtlichen Elementen zuordnet [11]).

Der Nationalsozialismus kann diesen beiden Lehren nicht folgen. Denn beide beruhen letzten Endes auf der liberalistischen Auffassung des ausgeprägten Individualrechts. Alle Rechte müssen vielmehr sozial gebunden werden. Dies muß aber gerade beim Urheberrecht gefordert werden, das mehr wie jedes andere Recht auf die geistige Entwicklung eines Volkes Einfluß hat.

Das Urheberrecht gehört aus dem Privatrecht herausgenommen und in das öffentliche hereingestellt: es ist ein sozialgebundenes Recht, bei dem der Staat, hier die Volksgemeinschaft, allein entscheidet, welche Rechte dem Urheber verbleiben.

2. Kapitel:

Der Einzelne und die Allgemeinheit im Urheberrecht.

Wie das Patent- und Warenzeichenrecht, war auch das Recht des Urhebers grundsätzlich ein ausschließliches. Aus dieser Tatsache ergab sich ein Verbietungs- und Ausschließungsrecht gegenüber jedem, der in die vom Gesetz gegebenen Schutzrechte störend eingreift. Dies folgt aus der grundlegenden Fassung des § 11 Lit. U. G., dessen Absatz 1 folgendermaßen lautet:

> „Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten. —

---

und wie, in welcher Form und zu welchem Zwecke das Ergebnis dieses Schaffens anderen kundgegeben werden soll."

10) Siehe hierzu Allfeld, a. a. O., S. 107 ff.

11) Aehnlich de Boor, a. a. O., S. 72 und 216.

> Die ausschließliche Befugnis erstreckt sich nicht auf das Verleihen. Der Urheber ist ferner, solange nicht der wesentliche Inhalt des Werkes öffentlich mitgeteilt wird, ausschließlich zu einer solchen Mitteilung befugt."

Aber auch ausschließliche Rechte haben die Tendenz begrenzt zu sein. Aus allgemeinen Rücksichten heraus geboren, finden sie auch wieder, selbst wenn sie dem Einzelinteresse dienen sollten, irgendwo eine Grenze an allgemeinen Interessen. Eine solche Begrenzung liegt vor allem darin, daß nicht jede derartige Förderung des Kulturguts der Menschheit die Erteilung eines solchen ausschließlichen Rechts verträgt, da ja auch nicht jedes Objekt eines solchen Schaffens für eine Privilegierung faßbar ist.

Bis zum Jahre 1933 wurden die Interessen der Allgemeinheit nur geringwertig beachtet, auch der amtliche Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes aus dem Jahre 1932 stellte die Interessen des Urhebers zum Nachteil der Interessen der Allgemeinheit in den Vordergrund [1]).

Das Reichsgericht, das schon einmal in einer Entscheidung im Band 112, S. 184 das Urheberrecht von dem Gesichtspunkt des allgemeinen Staatswohles aus betrachtete, stellt sich nunmehr auf den Boden der veränderten Weltanschauung, wie dies auch schon im Reichsgesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten vom 4. Juli 1933 geschehen war. Das Urheberrecht ist als sozialgebundenes Recht aufzufassen, wobei nicht der Urheber in seiner Stellung zu stärken ist, sondern als letztes Ziel die Ausgleichung der innerlich engverbundenen Interessen des Urhebers und der Allgemeinheit zu erfolgen hat. In diesem Sinne führt das Reichsgericht in seinem Urteil vom 26. April 1933 (RGZ. 140/270) folgendes aus:

> „Durch den Verleger als Mittler der Nachfragenden tritt deren Begehr an den Urheber heraus, als sei er der Gemeinschaft durch das einmal geschaffene Werk verpflichtet. In diesen Erscheinungen des Verkehrslebens äußert sich der auf das Urheberrecht angewandte Gedanke der „sozial gebundenen Befugnis". Wie er für das Sacheigentum anerkannt ist, muß er auch für das Recht an Geisteswerken, unbeschadet des Persönlichkeitsrechts ihres Schöpfers berücksichtigt werden."

Das Reichsgericht zögert allerdings auch heute noch, die Befugnisse des Urhebers und die der Allgemeinheit am Werke als etwas Gleichgeordnetes nebeneinander zu stellen. Die entscheidende

---

1) Siehe de Boor, Vom Wesen des Urheberrechts, 1933, S. 73.

Entwicklung der Volksgemeinschaft wird aber auch diese Bedenken überwinden [2]).

Die Lehre vom Urheberrecht als einem sozialgebundenem Recht findet sich an sich schon zu Beginn der urheberrechtlichen Forschung. Ursprünglich war ja auch die Urheberrechtsgesetzgebung nichts anderes als ein Zurückdrängen der Allgemeinheit von dem Geisteswerk des Einzelnen, der gegen die Allgemeinheit einen besonderen Schutz nicht hatte. Was Allgemeinheit in einem solchen Falle allerdings bedeutete und welche Auswirkungen die Anwendung der Lehre vom Urheberrecht hatte, blieb ununtersucht.

Zunächst schien die Begrenzung der Rechte des Urhebers gegenüber den zu schützenden Interessen der Allgemeinheit so gezogen zu sein, daß nur die vermögensrechtlichen Bestandteile des Urhebers, sein Werknutzungsrecht berührt wurden. Das Urheberpersönlichkeitsrecht schien außer Acht gelassen zu sein, weil dadurch lediglich Interessen des Urhebers geschützt wurden. Aber auch das Urheberpersönlichkeitsrecht ist, wie sich im Laufe der Jahre gezeigt hat, in seinem letzten Ziele nicht allein zum Schutze der Persönlichkeit des Schöpfers und seines Werkes als der Objektivierung dieses Subjektes gegen Dritte und die Allgemeinheit bestimmt, sondern hierdurch werden auch wichtigste Interessen der Allgemeinheit selbst gewahrt. Der urheberpersönlichkeitsrechtliche Schutz solcher Werke, die für die nationale Kultur eine hervorragende Bedeutung haben, darf gerade mit Rücksicht auf die Interessen der Allgemeinheit nicht schon mit Ablauf der Schutzfrist enden. Von außerdeutschen Staaten haben diesen Weg bereits Italien. Rumänien, Norwegen, Portugal und die Tschecho-Slowakei beschritten [3]). In Deutschland sieht der NSJ.-Entwurf in § 28 Abs. 3 eine ähnliche Maßnahme vor: der Schutz von gemeinfreien, für die nationale Kultur bedeutsamen Werken soll in Zukunft durch die zuständige Berufsorganisation ausgeübt werden.

Es ist nunmehr zu untersuchen, was unter Allgemeinheit im Hinblick auf den vorzunehmenden Ausgleich der einander gegenüberstehenden Interessenkomplexe bedeutet. Allgemeinheit ist die Volksgemeinschaft, der der Urheber angehört, der er aber auch als Einzelner mit seinem Eigentum gegenübersteht. Diese Gegenüber-

---

2) Bahnbrechend für diesen Gedanken ist das Urteil des italienischen Kassationshofes vom 9. 12. 33, wiedergegeben in Ufita 1933 (VIII), S. 115, in dem ausgeführt ist, daß die Normen des Urheberrechtsgesetzes stets so auszulegen seien, daß sie das Urheberrecht mit den Interessen in Einklang bringen, welche unzweifelhaft die Volksgemeinschaft daran hat, das Geisteswerk des Einzelnen zum gemeinschaftlichen geistigen Besitz zu bringen.

3) Siehe hierzu Hoffmann, Die Berner Uebereinkunft, 1935, S. 121.

stellung durchzieht heute unsere ganze Rechtsordnung, sie findet sich sowohl im privaten, als auch im öffentlichen Rechte wieder. Dabei ist es gleichgültig, ob der Urheber glaubt, für diese Volksgemeinschaft, der er angehört, zu arbeiten oder ob er tatsächlich für sie arbeitet, da er ohne sie selbst nicht bestehen kann. Denn niemand kann in seiner Person und in seinen Werken ohne den Kreis derer bestehen, die sie aufnehmen. Trotz dieser Zusammengehörigkeit bleibt aber ein gewisser Gegensatz zwischen Urheber und Allgemeinheit bestehen. Der Urheber will auf Grund seines Persönlichkeits- und ausschließlichen Verfügungsrechtes seine Rechte bis zur Machtvollkommenheit erweitern. Die Allgemeinheit aber will nicht daran gehindert werden, von einem solchen Werk, wenn es einmal zu ihrer Kenntnisnahme gelangt ist, geistigen Besitz zu ergreifen und das Wertvolle sich für alle Zeiten zu erhalten.

Der Ausgleich der Interessensphären des Einzelnen und der Allgemeinheit liegt also darin, daß ein einmal veröffentlichtes Werk der Volksgemeinschaft zugänglich bleibt und die Kenntnisnahme nicht durch zu einseitige Wahrung von Urheberinteressen für die Volksgemeinschaft erschwert werde.

3. Kapitel:

Der Vermittler im Urheberrecht.

Zwischen den Urheber als Einzelnem und der Allgemeinheit haben sich die sog. Vermittler eingeschoben, d. h. Personen, die das Werk an das Volk weiterleiten. Hierzu gehören die Verleger, die Musikveranstalter, das Theater, der Rundfunk, dem teilweise auch die Filmunternehmer und die Schallplattenhersteller zu unterstellen sind und schließlich noch die Urheberorganisationen.

In der Juristischen Wochenschrift 1934, S. 1105 hat de Boor in einem Aufsatz zur Stellung des Urhebers zur Allgemeinheit auf die Dreiteilung nach den Funktionen im Kulturleben mit besonderem Nachdruck hingewiesen. In dieser Dreiteilung befindet sich:

1. der Urheber, der das Geistesgut schafft,
2. der Vermittler, der das Geistesgut an das Volk weiterleitet,
3. das Volk als Gesamtheit der Hörer, Leser und Beschauer genommen, als der Kreis derjenigen, an die der Vorgang gerichtet ist.

De Boor hat die Zweiteilung der Interessen, wie sie der NSJ.-Entwurf anerkennt, aus den eben genannten Gründen abgelehnt. Der Gegensatz der Interessen des Urhebers und der Allgemeinheit p r i m ä r e r Natur wird dann von Bedeutung, wenn das Werk

der Oeffentlichkeit übergeben wird. Er zeigt sich in der Begrenzung der ausschließlichen Verfügungsbefugnis des Urhebers am veröffentlichten Werk zu Gunsten der Allgemeinheit. Der Gegensatz Urheber und Allgemeinheit ist aber auch grundsätzlicher Art. Zwei weltanschauliche Gegenpole, nämlich „Ihr" und „Ich" sollen zu einander gebracht werden. Darum ist der Begriff der Veröffentlichung für das Urheberrecht wesentlich und muß für dieses Recht im Gesetz festgelegt werden. In der Veröffentlichung liegt die Entlassung des Werkes aus dem „Ich" und der Weg des Werkes in die Volksgemeinschaft [1]).

Das Recht des Urhebers am veröffentlichten Werk wird gegenüber den Interessen der Allgemeinheit in doppelter Hinsicht begrenzt, als Recht des Einzelnen, zeitlich und inhaltlich. Darüber hinaus wird zum Schutze der Interessen der Allgemeinheit eine Aufführungsverpflichtung derjenigen Vermittler festgesetzt, die sich dem Urheber gegenüber verpflichtet haben, das Werk der Allgemeinheit zur Kenntnis zu bringen [2]).

Die zeitliche Begrenzung des Urheberrechts liegt in der Urheberrechtsschutzfrist, die in der Regel erst mit dem Moment der Veröffentlichung zu laufen beginnt. Die inhaltliche Begrenzung des Urheberrechts am Werk zeigt sich in den freien Werknutzungen, die nicht als Ausnahmevorschriften, sondern als gleichwertige Normen dem Werknutzungsrecht des Urhebers gegenüberstehen. Das Interesse der Allgemeinheit gestattet damit dem schöpferischen Menschen, das vorhandene Kulturgut dazu zu nutzen, um neues Kulturgut zu schaffen. Wenn auch hierdurch der Einzelne eine Einbuße erleidet, so ist doch durch diese freie Werknutzung der Gewinn der Allgemeinheit vergrößert.

Im NSJ.-Entwurf sind dahingehende Vorschriften, während sie im geltenden Recht noch teilweise unübersichtlich waren, nunmehr systematisch zusammengefaßt worden. Zu der freien Werknutzung gehören z. B. die Freischöpfung, das kleine und große Zitatenrecht, die Wiedergabe zum eigenen Gebrauch usw. Eine solche Nutzung des fremden Werkes steht jedem frei, sie setzt nicht voraus, daß in der Zwischenzeit ein Vermittler tätig geworden ist, denn das Urheberrecht ist letzten Endes nicht ein allumfassendes Verfügungsrecht des Urhebers, sondern die Summe von bestimmten ausschließlichen Befugnissen. So hat das Urheberrechtsgesetz gewisse, nach allgemeinen urheberrechtlichen Grundsätzen schutzfähige Werke im Interesse der Allgemeinheit für schutzlos erklärt. Hierzu gehören z. B. Gesetze, Urteile und dem Allgemeingebrauch gewidmete Werke.

---

1) Siehe hierzu Hoffmann, in JW. 1936 S. 154.
2) Ebenda.

4. Kapitel:

Der Tätigkeitskreis des Vermittlers.

Die Tätigkeit des Vermittlers, nämlich die Vermittlung des Werkes an die Allgemeinheit, setzt voraus, daß der Urheber sich entschlossen hat, sein Werk der Volksgemeinschaft zur Verfügung zu stellen. Er hat daher zu diesem Zweck über sein Urheberrecht verfügt. Folge hiervon ist, daß der Vermittler die ihm zuteil gewordene Funktion des Vermittelns auch tatsächlich ausüben soll, da die Allgemeinheit nunmehr ein Interesse daran hat. Er muß das Werk in der Form der Allgemeinheit zugänglich machen, in der es nach dem Willen des Urhebers zum Verkehrsgut bestimmt worden ist. Seine Pflicht ist also vor allem die Ausübungsverpflichtung. Mit dieser Pflicht dient er den Interessen der Allgemeinheit, die hierin den Interessen des Urhebers wesensgleich sind.

Der Aufgabenkreis des Vermittlers tritt im Leben in zweifacher Form in Erscheinung. Die eine Gruppe der Vermittler bewirkt die Veröffentlichung des Werkes. In diesen Kreis gehört der Buch-, Musik- und Kunstverleger, sowie der Theaterunternehmer und Musikveranstalter. Letztere sind nur dann hierher zu rechnen, wenn Werke in Frage stehen, die noch nicht in Vervielfältigungsstücken der Oeffentlichkeit vorgelegt wurden, sondern erst durch bühnenmäßige oder tonliche Wiedergabe der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden sollen. In einem solchen Fall hat der betreffende Vermittler vom Urheber zusammen mit dem Recht auf Wiedergabe, das sich in der Vervielfältigung oder Aufführung äußert, auch das Recht der Veröffentlichung in der Form der Erstausgabe oder Erstaufführung erhalten. Anstelle des Urhebers nimmt hier der Vermittler die Veröffentlichung des Werkes vor. Sie nennt man primäre Vermittler, da sie der Allgemeinheit als erste die tatsächliche Möglichkeit verschaffen, das Werk kennen zu lernen. Nicht in den Kreis dieser Personen gehören diejenigen, deren sich der Verleger zur Wiedergabe der Vervielfältigungsstücke an die Allgemeinheit bedient. Das Gleiche gilt, wenn es sich um die Vermittlung der Kenntnisnahme eines Werkes der bildenden Künste durch Kunsthändler oder Kunstausstellungen handelt. Auch der Schallplattenhersteller übt in der Regel eine Veröffentlichungsfunktion nicht aus. Er ist zwar insoweit Vermittler, als er das von einem anderen geschaffene Werk an die Allgemeinheit bringt, es handelt sich aber hierbei wesentlich um solche Werke, die bereits erschienen waren [1]).

---

1) Siehe § 22 a Lit. U. G.

Der Filmunternehmer dagegen ist nicht Vermittler, er ist vielmehr Schaffender.

Im Leben denkt man bei dem Begriff Vermittler in der Regel an jene, deren Tätigkeit entweder überhaupt zur wesensgerechten Wiedergabe des Werkes, wie es das Theater für das Bühnenwerk oder das Lichtspielhaus für das Filmkunstwerk ist, unbedingt notwendig oder wenigstens für den Durchschnittsmenschen zur geistigen Aufnahme des Werkes notwendig ist. Gedruckt vorliegende Wortkunstwerke oder Werke der bildenden Künste können zur Not von jedermann erfaßt werden. Anders dagegen ist es bei Tonkunstwerken, denn nur wenige Menschen können Noten so lesen, daß bei diesem Lesen vor ihrem Geiste das Werk wirklich ersteht. Die überwiegende Mehrzahl der Menschen bedarf vielmehr zum Erfassen eines Tonkunstwerkes dessen tonlicher Wiedergabe. Hierbei tritt als weiterer Vermittler der ausübende Künstler bezw. der Konzertveranstalter zwischen Verleger und Allgemeinheit. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um eine Wiedergabe im Konzertsaal oder durch den Rundfunk handelt. Der Vermittler nimmt hier eine Zwitterstellung ein, insofern als er zugleich Verbraucher von Urheberrechtgut ist.

5. Kapitel:

Miturheberschaft.

Die Zusammenarbeit mehrerer Personen an einem einheitlichen Werke bezeichnet man als Miturheberschaft, d. h. Miturheber sind also die Mitverfasser. Nach deutschem Recht gehören unter den Begriff „Miturheber" nur die Schöpfer eines Werkes [1]). In der Geschichte der bildenden Kunst, der Literatur und der Tonkunst spielt diese Art der Schöpfung eine nicht zu unterschätzende Rolle. Es sei hierbei nur an den berühmten Genter Flügelaltar von 1432 mit den singenden Engeln erinnert, der durch die Zusammenarbeit der beiden Brüder Hubert und Jan van Eyck entstanden ist. Miturheberschaft wird auch bei der Ilias und Odyssee angenommen. Hier streiten sich die Philologen noch heute, ob das Gesamtwerk werk die Schöpfung des einen Homer ist oder ob es nicht von einer Mehrzahl von Autoren geschaffen wurde. Auch Shakespeare soll mit anderen Autoren zusammengearbeitet haben [2]). Die vorliegenden

1) Siehe hierzu Allfeld I, a. a. O., S. 75 ff.; Daude, a. a. O., S. 20; Schulz, a. a. O., S. 370.

2) Vgl. Kohler, A. R. S. 220.

Beispiele zeigen uns, daß diese Art der Urheberschaft besonders in älteren Zeiten von Bedeutung war.

In der neueren und neuesten Zeit dagegen ist die Bedeutung der Miturheberschaft auf dem Gebiete der ernsten Kunst erheblich zurückgegangen. Nur noch in der Oper spielt sie eine gewisse Rolle. So haben Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal in den letzten Jahren einige große Opern zusammen geschaffen. Die Oper, die Verbindung eines Schriftwerkes, nämlich des Textes, mit einem Werke der Tonkunst, der Musik, fällt aber nicht immer unter die in § 1 Lit. U. G. angeführten Gruppen. Der Text kann ohne Musik, die Ouvertüren, Arien, Zwischenspiele ohne Text aufgeführt, veröffentlicht oder vorgetragen werden. Aber der Dichter und der Komponist haben gerade für einen gemeinsamen Gebrauch ihre Werke geschaffen, denn durch die Verbindung ist eine neue Art des Gebrauches beider Schöpfungen möglich geworden. § 5 Lit. U. G. bestimmt für die Oper, daß für jedes Werk der Verfasser als Urheber anzusehen sei. Das gleiche trifft bei einem Schriftwerke zu, das mit Abbildungen versehen ist [3]).

Nur wenigen Menschen, und das müssen schon gottbegnadete Künstler sein, ist es gegeben, Wort und Ton in gleichem Maße zu beherrschen, um aus vollkommen eigener Kraft ein „Gesamtkunstwerk" zu schaffen, so wie es Richard Wagner gelehrt und auch verwirklicht hat [4]).

Dagegen hat die Zusammenarbeit auf anderen Gebieten, vor allem in der Wissenschaft, bei der das gigantische Anwachsen der Materie eine Spezialisierung und Arbeitsteilung verlangt, und in der leichteren Kunst in einer Weise, die man schon als „Kunstbetrieb" bezeichnen kann, zugenommen. Im Film und der Revue, auch im Theater werden die verschiedensten Ausdrucksmittel — durch die Zusammenfassung von geistigen, optischen, akustischen Eindrücken soll ein stärkerer Effekt erzielt werden — kombiniert. Daher sind an solchen Werken stets mehrere Autoren beteiligt, da einer allein wohl nicht sämtliche „Kunstmittel" beherrscht. Aber auch bei Werken, die sich in derselben Kunstgattung bewegen, so bei modernen Lustspielen, Schwänken und Possen, beteiligen sich oft mehrere Autoren. Im Gegensatz dazu ist die Miturheberschaft in der bildenden Kunst, der wir im Mittelalter viele wertvolle Gemälde verdanken, zurückgegangen.

Der allgemeinen kulturgeschichtlichen Entwicklung folgend ist also die Miturheberschaft auf dem Gebiete der ernsten Kunst zurückgegangen, während sie auf dem Gebiete der leichteren Kunst

3) Siehe hierzu Schulz, a. a. O., S. 375 ff.
4) Vgl. auch Richard Wagners Schrift „Oper und Drama".

und der Wissenschaft zugenommen hat. In den letzten Jahrzehnt, bis zum Beginn der nationalen Revolution, ist allerdings die Miturheberschaft im wesentlichen nur an Kunstwerken niederen Ranges festzustellen. Dies liegt aber nicht so sehr im Wesen der Kunst, sondern vielmehr in dem materialistischen Geiste der vergangenen Zeit.

Bei der juristischen Behandlung der Miturheberschaft ist nicht mit diesen Tatsachen zu rechten, wie bei der ästhetischen, sondern sie muß mit ihnen rechnen. In den letzten zwei Jahrzehnten ist jedenfalls die ideelle Seite der materiellen gegenüber bei den Werken, die in Miturheberschaft entstanden sind, erheblich zurückgetreten.

Die gemeinsame Arbeit mehrerer Personen an einem Werke ist das wesentliche Merkmal der Miturheberschaft. Das Charakteristische liegt in der Art des Zusammenarbeitens, denn nicht die Art und der Umfang des Geleisteten entscheidet, sondern wesentlich ist, daß im Verhältnis der Gleichheit die Autoren miteinander schaffen und nicht einer dem anderen untergeordnet ist, d. h. im Dienste des anderen arbeitet. Solche Beziehungen sind Dienst- oder Werkverträge, Gehilfentätigkeit, aber nicht Miturheberschaft. Die Autoren haben also die gleichen Rechte, genau so wie sie auch ihrer Schöpfung gegenüber eine gleiche Autorenverantwortlichkeit empfinden. Auf der Grundlage der Gleichberechtigung können die Autoren nach freier Vereinbarung und Veranlagung ihre Arbeit verteilen. Ein Dichter kann daher wohl die Gedanken zu ganzen Schöpfungen haben, jedoch die Ausarbeitung dem Mitverfasser überlassen, der über einen glänzenden Stil verfügt, an sich aber ideenarm ist. Es wird allerdings verlangt werden müssen, daß das Geleistete Bedeutung für das Ganze hat [5]).

Die Rechtsverhältnisse der Miturheber werden in § 6 Lit. U. G. geregelt. Sie stehen in einer Gemeinschaft nach Bruchteilen, falls sie keine anderen Abmachungen vereinbart haben. Solche können als ein Vertragsverhältnis im Sinne des bürgerlichen Rechtes, z. B. als Gesellschaft im Sinne der §§ 705 ff. BGB. oder als Dienst- oder Werkvertragsverhältnisse gestaltet werden. Die Bestimmungen der §§ 741 ff. BGB. sind aber stets ergänzend heranzuziehen, wenn die Autoren dies nicht ausdrücklich ausgeschlossen haben [6]).

Ein weiteres Eingehen auf die Miturheber erübrigt sich, da sie weder als Vermittler noch als Autorengesellschaft anzusehen sind.

---

5) Vgl. Allfeld, I, a. a. O., S. 75 ff.; Daude, a. a. O., S. 20; Schulz, a. a. O., S. 372 ff.

6) Siehe hierzu Allfeld, I, a. a. O., S. 77 ff., Hess. Rspr. S. 188/189, v. 15. Okt. 1916.

6. Kapitel:

Die Autorengesellschaft.

Der Begriff der Miturheberschaft wurde nur deswegen kurz ausgeführt, um zu verhüten, darunter die Autorengesellschaft zu verstehen. Miturheber sind Urheber, die Autorengesellschaft aber ist Vermittler. Sie ist lediglich eine rein wirtschaftliche Organisation, die die Rechte der Urheber aus der Verwertung gegenüber den übrigen Vermittlern wahrnimmt. Sie bildet aber gleichzeitig durch die Möglichkeit eines internationalen Zusammenschlusses eine große Gefahr, nämlich Monopolisierung hinsichtlich der Vergebung von Urheberrechten. Im Hinblick hierauf ist der durch das Reichsgesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten vom 4. Juli 1933[1]) vorgesehene Zwang zum Abschluß von Aufführungsverträgen voll gerechtfertigt.

Um in dem wirtschaftlichen Existenzkampf zu bestehen, haben sich in den letzten Jahrzehnten die Autoren von Musikstücken und die Musikverleger entschlossen, ihre Rechte und Werke Gesellschaften zu übertragen, die diese wahrnehmen und sie der Umwelt vermitteln.

Im Gegensatz zum Bühnenaufführungs- und Bühnenvertriebsrecht, bei denen der einzelne Autor mit dem Verleger den Aufführungsvertriebsvertrag selbst schließt und dieser wiederum mit dem Theaterunternehmer, erfolgt die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte durch eigene Verwertungsgesellschaften. Diese stellen somit die Verbindung mit den unzähligen Musikveranstaltern dar. Die Schaffung solcher Einrichtungen ergab sich zwangsläufig aus dem besonderen Schutzbedürfnis der Komponisten und Musikverleger. Einmal ist es den einzelnen Komponisten oder Musik-Verlegern unmöglich, mit den einzelnen Veranstaltern Verträge abzuschließen, zum anderen erfordert aber auch ihr Urheber- bezw. Verlagsrecht einen besonderen Schutz, da die Menge der Veranstaltungen und die Vielheit der Nummern eine Verletzung immer leichter machte. Außerdem hat aber auch der Musikveranstalter ein Interesse, nicht mit jedem Urheber oder Verleger einzeln zu verhandeln und für jede Aufführungserlaubnis einen Einzelbetrag zu entrichten, da dies bei den oft sehr großen Programmen — als Beispiele seien hierfür die konzertmäßigen Vorführungen in Varietés, Kaffees, Hotels und sonstigen Vergnügungslokalen angeführt — den Ein-

1) RGBl. 1, 1933, S. 452.

zelnen und seinen Betrieb so belasten würde, daß an eine wirtschaftliche Rentabilität nicht zu denken wäre [2]).

Es sind nun im Laufe der Zeit die verschiedensten Gesellschaften gegründet worden. Die Entwürfe zum Urheberrechtsgesetz 1901 enthielten bereits Vorschläge, die eine wirtschaftliche Ausnützung der Musikaufführungsrechte durch eine zentrale Organisation von Komponisten vorsahen. Schon im Jahre 1903 nahmen diese Vorschläge Form an; es wurde die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" (Afma) gegründet, die von dem Reichsjustizamt in wohlwollender Weise unterstützt wurde [3]). Die Afma wurde der inzwischen gegründeten Genossenschaft deutscher Tonsetzer (GDT.), der Standesorganisation der deutschen Komponisten, angeschlossen. Diese Autorengesellschaft hatte den Zweck, wie schon oben angedeutet, ‚musikalische Aufführungsrechte für die Berechtigten zu verwerten, unberechtigte Aufführungen zu verfolgen und den Veranstaltern musikalischer Aufführungen die durch das Urheberrechtsgesetz vorgeschriebene Aufführungsgenehmigung zu vermitteln. Ausgenommen war das Recht auf bühnenmäßige Aufführung musikalisch-dramatischer Werke [4])." Im Laufe der Zeit wurden noch andere Autorengesellschaften ins Leben gerufen. So entstand 1916 die Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema), die von 51 Verlegern und Tonsetzern, die im Frühjahre 1913 aus der GDT. ausgetreten waren, gegründet wurde [5]). Gleichzeitig schloß sie sich mit der oesterreichischen Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM.) in Wien zusammen. Beide wollten die Aufführungsrechte in Deutschland verwerten und bildeten eine Interessengemeinschaft im „Verbande zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte". Nachdem die Streitigkeiten, die zwischen der GDT. und der Gema bestanden hatten, beigelegt worden waren, schlossen sich diese drei Autorengesellschaften im Rahmen eines Freundschaftsvertrages zusammen. Bis zum Jahre 1933 bildete dieser „Musikschutzverband der Gema, GDT. und AKM." eine zentrale Organisation, die die musikalischen

---

2) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 266.
3) Vgl. Osterrieth in GRUR. 1922, S. 64.
4) So Dienstag-Elster, a. a. O., S. 266/267.
5) Vgl. hierzu RGZ. 87, 216 ff. Das Reichsgericht hat in dieser Entscheidung den sog. „Berechtigungsvertrag", auf Grund dessen die Verleger und Tonsetzer Anteil an den Aufführungsgebühren und Anspruch auf Rechtsverfolgung erlangten, aus § 723 Abs. 2 BGB. für nichtig erklärt mit Rücksicht darauf, daß das Kündigungsrecht ausgeschlossen wird. An diesem Urteil hat Osterrieth in GRUR. 1922, S. 63 ff. scharfe Kritik geübt. Auf die Einzelheiten soll an dieser Stelle nicht des näheren eingegangen werden, da die Frage angesichts der wirtschaftlichen Entwicklung nur noch historisches Interesse besitzt.

Aufführungsrechte innerhalb Deutschlands vergab und ebenfalls Gegenseitigkeitsverträge mit einer großen Zahl ausländischer Verwertungsgesellschaften abschloß. So insbesondere mit der seit 1851 in Frankreich bestehenden Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (Sacem) [6]). Dem deutschen Verbande gehörten sämtliche maßgebenden Komponisten, Musikverleger und Textdichter an, sodaß die Möglichkeit für Musikveranstaltungen „nicht geschützter Musik" praktisch nicht mehr gegeben war.

Zu den Autorengesellschaften ist ferner auch noch die im Jahre 1919 gegründete „Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte G. m. b. H." (Ammre) zu zählen, die die mechanisch-musikalischen Rechte verwertet, die ihr von den einzelnen Mitgliedern übertragen wurden; das Schutzrecht ergibt sich aus § 12 Nr. 5 Lit. U. G. Die wirtschaftliche Verwertung dieser Rechte erfolgt durch Abgabe an die einzelnen Grammophongesellschaften [7]).

Wie auf allen Gebieten des Lebens, so will auch die nationalsozialistische Regierung die Reform des Urheberrechtes aus dem Geiste des sozialen Verpflichtungsgedankens heraus neu gestalten. Sie hat insbesondere mit der an ihr gewohnten Entschlußkraft eine Regelung auf einem der wichtigsten und umstrittensten Gebiete des Urheberrechtes geschaffen. Das Gesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten vom 4. Juli 1933 [8]) regelt ein Gebiet, das in den letzten Jahren für den Komponisten überaus wichtig war, neu und zwar sollen die sog. „kleinen Aufführungsrechte" d. h. Rechte, die die Aufführungen in Kaffeehäusern, Konzertsälen, Hotels, Varietés betreffen (ausgenommen sind die Bühnenaufführungen) neu geordnet werden. Eine Neuregelung ist gerade auf diesem Gebiet notwendig gewesen, da Schallplattengeschäfte sowohl als auch der Notenverkauf stark zurückgegangen, dagegen die Einnahmen aus den Aufführungsrechten trotz der immer schlechteren allgemeinen wirtschaftlichen Lage gleichgeblieben sind, nachdem sie vor den Krisenjahren angestiegen waren. Zu berücksichtigen war dabei auch, daß die oben erwähnten Betriebe heute kaum ohne Musikveranstaltung auskommen können, weshalb die Aufführungen und die damit zusammenhängenden Rechte eine bedeutende Rolle spielen. Auf diesem Gebiete hatten sich viele Mißstände gezeigt, die durch die neue Gesetzgebung beseitigt wurden [9]).

In Deutschland hatten sich, wie oben ausgeführt, vor dem Umbruch die drei oben erwähnten Autorengesellschaften im „Musikschutzverband" zusammengeschlossen; dies geschah, um den

---

6) Vgl. Heberlein, a. a. O., S. 74 ff.
7) Siehe hierzu Dienstag-Elster, S. 267.
8) RGBl. 1, 1933, S. 452.
9) Siehe hierzu Klauer in Ufita 1933, 6. Bd., 4. Heft, S. 291.

Musikveranstaltern entgegenzukommen, die sonst gezwungen gewesen wären, mit jeder der drei Gesellschaften wegen des notwendigen Repertoires einen Vertrag abzuschließen. In anderen Ländern dagegen hatten sich die Komponisten in einer nationalen Gesellschaft zusammengeschlossen [10]), die ihre Rechte, besonders die Einziehung der Musiktantiemen wahrnahm.

Der Musikschutzverband war aber lediglich ein Dachverband. Die Selbständigkeit der einzelnen Gesellschaften blieb bestehen und mit ihr auch deren ganzer Verwaltungsapparat. Dies belastete natürlich in unerträglicher Weise die Einnahmen. Die notwendige Folge war eine Heraufsetzung der Tarifsätze für Musikveranstalter und eine Senkung der Einnahmen der Urheber. Als die nationale Regierung auch auf diesem Gebiete Einfachheit und Klarheit schaffen wollte, setzte nur die AKM aus rein wirtschaftlichen Gründen dieser Neuregelung Widerstand entgegen, während die GDT. und Gema aus ideellen und wirtschaftlichen Beweggründen bereit waren, die Gründung einer reichsdeutschen Gesellschaft durchzuführen. Es waren nicht nur kulturelle, sondern auch rein wirtschaftliche Gründe gewesen, die eine Neuregelung auch auf diesem Gebiete dringend erforderlich machten. Diesen Mißständen half das neue Gesetz vom 4. Juli 1933 ab [11]).

Während man früher den Urheberorganisationen den Vorwurf gemacht hat [12]), daß die durch sie vorgenommene kollektivistische Zusammenfassung der Urheberinteressen ohne unterschiedliche kulturelle Bewertung erfolgte, ist dies bei der Stagma, der staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, nicht mehr möglich.

Vom Augenblick des Tätigwerdens dieser neuen Organisation ab erhielt das Interesse der Allgemeinheit einen neuen Schutz, nämlich den oben bereits erwähnten Ausübungszwang. Ein solcher Zwang war für Buch- und Musikverleger durch § 1 Verlagsgesetz bereits gesetzlich geregelt. Das gleiche galt für den Kunstverlag [13]). Für alle anderen Arten von Vermittlern aber war eine solche Auswertungsverpflichtung vom Gesetzgeber nicht vorgeschrieben. In der Praxis allerdings hat man diese Pflicht angenommen für den Bühnenaufführungsvertrag und für den Vorführungsvertrag der Lichtspielhausbesitzer.

Da die Autorengesellschaften infolge ihrer Monopolstellungen die Möglichkeit haben zum Schaden der Allgemeinheit und der

---

10) z. B. in Holland in der Buma.
11) Siehe hierzu Klauer in Ufita 1933, 6. Bd., 4. Heft S. 292 ff.
12) Siehe hierzu Arch. Funk R. Sonderheft I, 1930, S. 136.
13) Siehe hierzu Hoffmann, in GRUR. 1927, S. 288.

Urheber Vorteile für sich herauszuschlagen, sind die Schutzmittel, die das Urheberrechtsgesetz hier vorsieht, vielfacher Art.

Im § 1 des Gesetzes vom 4. Juli 1933 über Vermittlung von Musikaufführungsrechten ist die Grundlage geschaffen, auf der eine einheitliche reichsdeutsche Gesellschaft gegründet werden kann. Ferner bestimmt der § 1, daß die gewerbsmäßige Vermittlung von Rechten zur öffentlichen Aufführung von Werken der Tonkunst mit und ohne Text (kleine Rechte) jetzt nur mit Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zulässig ist. Letzterer ordnete auf Grund des § 1 des Gesetzes vom 4. Juli 1933 über Vermittlung von Musikaufführungsrechten an[14]), daß eine einheitliche reichsdeutsche Aufführungsgesellschaft im Zusammenwirken der Gema und der GDT zu errichten sei. Dies ist inzwischen erfolgt und zwar in der Stagma. Sie ist ein Verein, der seine Rechtsfähigkeit durch staatliche Verleihung erlangt hat. Sie allein vertritt die Interessen der Komponisten, schließt die Verträge mit den Musikveranstaltern ab und zahlt den Urhebern ihre daraus entspringenden Einnahmen aus.

Der Zweck der deutschen Gesetzgebung war es, eine einzige Organisation mit der gewerbsmäßigen Vermittlung dieser Rechte zu betrauen und sie aus nationalen Gründen einer staatlichen Kontrolle zu unterstellen. Da die Vermittlung der musikalischen Aufführungsrechte den Erfordernissen des Lebens angepaßt ist, so ist jeder Urheber gezwungen, die Dienste dieser staatlich autorisierten Organisation in Anspruch zu nehmen[15]).

Zu § 1 ist noch folgendes auszuführen: das Gesetz spricht von der gewerbsmäßigen Vermittlung von Rechten, will damit also diejenige ausschließen, die nur gelegentlich vorgenommen wird. Der Ausdruck gewerbsmäßig ist hier nicht so zu verstehen, als wären die Vermittler gemeint, die durch ihre Tätigkeit nur einen Gewinn erzielen wollten, denn die bis zu ihrer Vereinigung in der Stagma in Deutschland tätigen Gesellschaften haben ihren Gewinn nach Abzug der Unkosten, Verwaltungskosten und Beträge für den Pensions- und Unterstützungsfond den Urhebern restlos ausgezahlt, und auch die Stagma wird die überschüssigen Beträge den Komponisten, von denen die meisten wirtschaftlich nicht glänzend gestellt sein dürften, auszahlen. Da die Komponisten der Gesellschaft nicht nur die Vollmacht zur Einziehung der Tantiemen geben, sondern ihre Aufführungsrechte den Einziehungsgesellschaften, in unserem Falle der Stagma, zu treuen Händen übertragen, entspricht

14) Siehe hierzu die Ausführungen Klauers in Ufita 1933, 6. Bd., 4. Heft, S. 292 ff.

15) Siehe hierzu Hoffmann in Ufita 1933, 6. Bd., 5. und 6. Heft, S. 377/378.

auch § 1 Abs. 1, Satz 2 der tatsächlichen Lage. Als Vermittlung gilt auch der Abschluß von Vorträgen mit Musikveranstaltern im eigenen Namen, soweit dies nicht durch den Urheber selbst erfolgt [16]).

Um eine Vermittlungstätigkeit auszuüben, bedarf es der Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda. Wie aus dem Wortlaut des Gesetzes ersichtlich ist, kann er die Bedingungen und Voraussetzungen für die Erteilung der Genehmigung aufstellen, ferner sie auch jederzeit widerrufen. Aus diesen Bestimmungen ergibt sich, daß das Reich ein weitgehendes Aufsichtsrecht über die Einziehungsgesellschaften hat. Nach § 2 des Gesetzes sind die Verträge, die ein nicht gemäß § 1 zugelassener Vermittler abschließt, nichtig.

Die einzelnen Punkte des rechtlichen sowie wirtschaftlichen Aufbaus der Autorengesellschaften hier zu behandeln — gedacht sei hier nur an Tarifverträge, soweit sie als Tarifordnungen noch in Geltung sind, die z. B. zwischen den Autorengesellschaften und den Organisationen von Musikveranstaltern bestehen, oder an die Organisation des Musikvertriebes selbst — würde nicht dem Thema dieser Abhandlung entsprechen, da hier nur der Begriff der Autorengesellschaft als „Vermittler" zu erklären ist.

7. Kapitel:

Die einzelnen Arten der Vermittler.

I. Der Musikveranstalter.

Neben den Urheberorganisationen als Sammelvermittler ist einer der am häufigsten vorkommenden Fälle der Vermittlung die Musikveranstaltung.

Während früher die Musik ihren Wirkungskreis in der Hauptsache in der Oper, im Konzert oder in der Hausmusik hatte, wobei die Einnahmen der Komponisten aus dem Verlag und Vertrieb der Noten herrührten, die Aufführungstantiemen dagegen zurücktraten, hat sich heute das Bild verschoben. Im öffentlichen Vergnügungsleben spielt die Musik heute die Hauptrolle. Gedacht sei an Kaffeehaus- und Barmusik, an Musik in Hotels, die Sendung von Funkkonzerten und die Musik zum Tonfilm. Aus dieser Entwicklung heraus hat der Musikveranstalter als Vermittler die Wiedergabe der musikalischen Werke an das Volk übernommen. Unter dem Begriff der Musikveranstalter sind nicht nur die Orchester, die Reichsrund-

16) Vgl. hierzu Klauer in Ufita 1933, 6. Bd., 4. Heft, S. 295.

funkgesellschaft oder die Sängervereinigungen zu verstehen, sondern vor allem die Eigentümer oder Pächter von Hotels, Kaffees, Bars, Varietés und anderen Vergnügungslokalen, die der Zeit entsprechend gezwungen sind, in ihren Betrieben Kapellen konzertieren zu lassen, um das Publikum zu unterhalten. Sie haben Rechte und Pflichten, denen sie sich als in einem Rechtsstaat lebende Bürger nicht entziehen können. Es sei deshalb kurz darauf eingegangen [1]).

„Aufführungen" eines Tonwerkes ohne Einwilligung des Berechtigten sind grundsätzlich verboten. Die Musikveranstalter sind dafür verantwortlich, daß die geschützten Musikstücke, die zur Aufführung gelangen, nur mit Genehmigung der Komponisten oder der Urhebergesellschaft gespielt werden [2]). Sie haben also mit dem Komponisten, der wirtschaftlichen Rentabilität und Einfachheit halber jetzt mit der Stagma Verträge abzuschließen, die ihnen das Aufführungsrecht überlassen. Sollte eine Kapelle oder ein Künstler trotzdem ein Stück spielen, für das nicht die Aufführungsgenehmigung erworben worden war, so wird der Musikveranstalter zur Rechenschaft gezogen werden. Es besteht aber immer noch bei vielen Musikveranstaltern die Ansicht, daß sie mit dem Kauf der Noten auch die Genehmigung zur öffentlichen Aufführung erhalten haben. Andere wiederum meinen, das sei ausschließlich Sache der verpflichteten Kapelle und ihres Leiters [3]). Aber nach der feststehenden Rechtsprechung haftet der Gewerbetreibende, in dessen Betrieb die Musikaufführungen stattfinden, und dessen Angaben bei der Auswahl der zu spielenden Musikstücke zu befolgen sind, neben dem Leiter der Kapelle als selbständiger Musikveranstalter für die Aufführungsgenehmigung [4]). Um sich der Ablösungs-

1) Vgl. Dienstag-Elster, a. a. O., S. 154.

2) Erlanger, in Ufita 1930, Bd. 3, S. 512: „Diese Berufspflicht trifft nicht denjenigen, der nur ausnahmsweise in die Lage kommt, Musikaufführungen zu veranstalten: sie trifft nicht den ländlichen Wirt, der einmal im Jahre „Kirchweih" hält, nicht den Vorstand eines Sportvereins, der gelegentlich ein Tanzkränzchen veranstaltet, nicht den Besitzer einer Reitschule, wenn er einmal ein öffentliches Musikreiten abhält. In allen diesen Fällen muß von den Autorenverbänden verlangt werden, daß sie auf das Urheberrecht aufmerksam machen und nicht sofort mit Schadensersatzansprüchen hervortreten."

3) Siehe hierzu Klauer in Ufita 1933, 6. Bd., 4. Heft S. 293.

4) RGZ. 78/84: „Der Wirt als Veranstalter des Konzertes könne sich nicht auf eine angebliche Verkehrsübung berufen, wonach sich Wirte um die Musikstücke nicht bekümmerten, welche die von ihnen angenommenen Kapellen in ihren Etablissements zum öffentlichen Vortrage brächten. Bestände wirklich eine solche Uebung, so wäre sie als ein Mißbrauch gekennzeichnet."

Dienstag-Elster, a. a. O., S. 172 führt hierzu aus: „Diese Verantwortlichkeit des Wirtes, daß „in seinem Etablissement nicht die Rechte Dritter

summe für die Aufführungsrechte zu entziehen, haben viele Musikveranstalter keine Verträge mit der Einziehungsgesellschaft abgeschlossen. Dagegen mußte sich die Gesellschaft zur Wehr setzen und einen Kontrollapparat einrichten, mit dessen Hilfe sie sich dann durchsetzen konnte. Dies erforderte auf der einen Seite hohe Kostenaufwendungen, auf der anderen Seite aber waren die Musikveranstalter empört, daß sie mit Ersatzforderungen belastet wurden, die sie als Ungerechtigkeit ansahen und als unnötigen Zwang, Aufführungsverträge abschließen zu müssen.

Vor dem am 7. Juli 1933 erlassenen Gesetz konnte der Musikschutzverband dem Musikveranstalter gegenüber die Höhe der Vergütung einseitig festsetzen, da er ausschließlich berechtigt war, die Aufführungsrechte für alle ihm anvertrauten Rechte zu vergeben. Hätte sich ein Musikveranstalter diesen Forderungen nicht gefügt, so konnte der Musikschutzverband ohne weiteres die Aufführung geschützter Werke verbieten und damit einen Betrieb wirtschaftlich ruinieren, der darauf angewiesen war, moderne Musik seinen Gästen zu bieten. Der Musikveranstalter mußte sich also den ihm auferlegten Bedingungen fügen, da das ganze moderne Musikrepertoir von den Gesellschaften erfaßt wurde. Es gab für ihn nur die Möglichkeit, nicht geschützte oder gemeinfrei gewordene Werke wiederzugeben, was dem Geschmack des Publikums nicht immer entsprochen haben würde. Aus diesem Grunde haben sich die Musikveranstalter ebenfalls in Verbänden zusammengeschlossen, die ihrerseits mit dem Musikschutzverband die Verträge abschlossen. Es gab dabei natürlich viele Streitigkeiten und Mißstände, die das neue Gesetz vom 4. Juli 1933 beseitigte [5]).

Nach § 3 dieses Gesetzes muß sich der Musikveranstalter der Polizei wie dem Berechtigten gegenüber durch Vorlegung eines schriftlichen Vertrages mit dem Berechtigten oder dessen schriftlicher Einwilligungserklärung über sein Recht zur öffentlichen Aufführung ausweisen. Kann er diesen Nachweis nicht erbringen, so ist er von Amts wegen oder auf Antrag des Berechtigten an der Aufführung zu verhindern. § 3 schafft damit eine Sicherung der kleinen Rechte. Das bis dahin bestandene Kontrollsystem kam jetzt weitgehend eingeschränkt werden [6]), da die Mitwirkung der

---

verletzt werden", und daß dies zu dem Inhalt des mit der Kapelle abgeschlossenen Vertrages gehört, beruht darauf, daß er, wenn er als Veranstalter der Musikdarbietungen sich nicht um Recht und Unrecht kümmert, er als Veranstalter der bestimmten Aufführung und somit als Mittäter oder Teilnehmer zu gelten hat." Siehe hierzu auch RGSt. Bd. 41, 289. Ebenso Klauer, a. a. O., S. 293.

5) Siehe hierzu Klauer, in Ufita, 1933, S. 294.

6) Die Erfahrungen in anderen Ländern, wo ähnliche Einrichtungen

Polizei an die Stelle der vom Musikschutzverband ausgeübten Kontrolle tritt. Vielleicht wird der eine oder andere Gastwirt Einwendungen geltend machen, wie z. B. es handele sich um eine nicht öffentliche Vereinsaufführung oder nicht er, sondern andere Personen seien die Musikveranstalter. Die Polizei wird aber nach den gesammelten Erfahrungen über solche Einwendungen hinwegkommen und Urheber sowohl wie Musikveranstalter werden ihre Vorteile daraus ziehen [7]).

Die Musikveranstalter werden allmählich zur Erkenntnis gelangen, daß sie die Aufführungsrechte von den Urhebern erwerben müssen. Sie werden aber auch einsehen, daß sie wirtschaftlich besser gestellt sein werden, wenn sie sich Verbänden anschließen, die ihre Interessen vertreten. Solche Verbände sind: das Reichskartell der Musikveranstalter, die Arbeitsgemeinschaft für Orchesterwesen (Deutscher Städtetag), die Reichsrundfunkgesellschaft, der deutsche Sängerbund usw., Verbände, die vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda anerkannt wurden.

§ 4 schafft die Grundlage dafür, daß es zu keinen Rechtsstreitigkeiten mehr über die Höhe der zu entrichtenden Musiktantiemen kommt.

§ 5 führt aus, daß Verträge mit nicht mehr zugelassenen Vermittlern durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda aufgehoben werden können, soweit es zur Durchführung des Gesetzes erforderlich erscheint.

Die Gedanken, die der nationalsozialistische Staat in absehbarer Zeit in einem neuen Urhebergesetz regeln wird, sind zum Teil schon im Gesetz vom 4. Juli 1933 verwirklicht worden. Zum ersten Mal gelangt hier die nationalsozialistische Auffassung über Rechte und Pflichten zum Durchbruch. Der einzelne Urheber genießt nach wie vor völlige Freiheit hinsichtlich der Vergebung seiner Aufführungsrechte. Bedient er sich aber eines Vermittlers, so darf er nur die Stagma benutzen, und diese ist wiederum verpflichtet, den Veranstaltern, die staatlich anerkannten Veranstalterverbänden angehören, die ihr zur Auswertung gestellten Aufführungsrechte zu einem bestimmten Tarif zur Verfügung zu stellen [8]).

Der Besitzer des Tonfilmtheaters gehört in gewissem Sinne auch zu den Musikveranstaltern. Hier ist die Frage zu klären, ob der Urheber eines für den Tonfilm benutzten Tonkunstwerkes mit dem Herstellungsrecht auch gleichzeitig das Aufführungsrecht vergeben muß oder ob er getrennt über beide Rechte verfügen,

bestehen (z. B. Italien, den Skandinavischen Ländern usw.), haben die besten Ergebnisse gehabt.

7) Siehe hierzu Klauer in Ufita 1933, S. 295.

8) Klopsch, in „Deutsches Recht" 1936 S. 157.

d. h. dem Tonfilmhersteller das Herstellungsrecht, der Stagma das Aufführungsrecht übertragen kann.

Das Reichsgericht hat in seinem Urteil vom 5. April 1932 [9]) festgestellt, daß der Lichtspieltheaterbesitzer einen Film erst dann vorführen darf, wenn er einen Musikaufführungsvertrag mit der dazu berechtigten Gesellschaft, heute der Stagma, abgeschlossen hat. Selbstverständlich muß er vorher die Berechtigung erworben haben, einen Film aufführen zu dürfen. Der Lichtspieltheaterbesitzer gehört ebenfalls nach der Entscheidung des Reichsgerichts rechtlich zu der Gruppe der Musikveranstalter, er unterscheidet sich von den anderen Musikveranstaltern bei der Vorführung eines Tonfilmes nur noch durch das Mittel der Musikwiedergabe. Allerdings ist das Filmtheater nur ein Teilgebiet der Musikaufführungen.

Auf die wirtschaftliche Frage sei hier kurz eingegangen. Das Abkommen, das die Stagma und der Reichsverband deutscher Filmtheater e. V. getroffen haben, regelt die Zahlung der Tonfilmtantiemen der Filmtheaterbesitzer an die Stagma, die sie ihrerseits wieder nach Abzug der Unkosten dem Komponisten auszahlt. Ferner sind in diesem Vertrage noch die Bedingungen geregelt, unter denen die Stagma die Aufführungsgenehmigungen an die Filmtheaterbesitzer erteilt. Das Abkommen selbst ist auf dem Prinzip der kollektivvertraglichen Regelung aufgebaut. Nach diesem Prinzip ist die Bestimmung über den Inhalt der Aufführungsverträge der einzelvertraglichen Abmachung entzogen, da infolge der wirtschaftlichen Machtstellung der einen Seite die Einzelabmachung zu einer formalvertraglichen Anerkennung einseitig aufgestellter Bedingungen werden würde.

Die kollektivvertragliche Regelung sichert den gemeinsamen Schutz des Urhebers und Vermittlers gegen alle diejenigen, die außerhalb der Organisation stehen und glauben, sich über das Gesetz hinwegsetzen zu können. Dieses Prinzip ist ein Prinzip des sozialen Ausgleichs, denn die wirtschaftliche Stellung des Vermittlers wird ebenso berücksichtigt wie die Stellung des Urhebers [10]).

II. Der Verleger.

Die einzelnen Autoren sind in der Regel nicht in der Lage, ihre Schöpfungen selbst herauszugeben oder Verträge mit der großen Zahl der in Betracht kommenden Bühnen selbst abzuschließen. Sie verfügen einerseits nicht über die nötigen Mittel und

9) Siehe hierzu Ufita 1934, 7. Bd., 4. Heft, S. 365.
10) Roeber in Ufita 1934, 7. Bd., 4. Heft, S. 364.

besitzen andererseits auch meist nicht die Verbindungen, die nötig sind, ihre Stücke unterzubringen. Deshalb bedienen sie sich der Hilfe dritter Personen. Um z. B. ein Werk der Literatur oder auch der Tonkunst an das Volk weiterzuleiten, hat sich zwischen den Autor und die Allgemeinheit der Verleger als Vermittler eingeschoben. Es gibt hierbei die verschiedensten Gruppen, so Buch-, Musik-, Kunst- und Bühnenverleger. Sie alle erwerben von den Autoren die Rechte, das Werk zu verwerten [11]).

Der Begriff des Verlegers ergibt sich nicht unmittelbar aus dem Verlagsgesetz, er ist vielmehr aus dem in diesem Gesetz geschaffenen Begriff des Verlagsvertrages zu entnehmen. Hierunter versteht man gemäß § 1 Verlagsgesetz einen zweiseitigen Vertrag, durch den eine begrenzte kapitalistische Benutzung von Rechten an einem geformten geistigen Gut in bestimmter dinglicher Form einem anderen übertragen wird und dieser andere, nämlich der Verleger, sich zur Veröffentlichung und Verbreitung in bestimmter Form verpflichtet.

Bei diesem eigenartigen Vertrag hat jeder Teil nicht nur an der Leistung des Gegners, sondern auch an der eigenen vertraglichen Tätigkeit ein unmittelbares Interesse. Der Verfasser, der sein Werk dem Verleger übergibt, will hauptsächlich außer dem Honorar Verbreitung seines Werkes. Was er dazu tun kann, tut er so gut für sich wie für den Verleger. Der Verleger dagegen, der gegenüber dem Verfasser nach dem Inhalt des Vertrages zur Vervielfältigung und Verbreitung verpflichtet ist, will in erster Linie für sich einen Gewinn erzielen. Damit ist dem Verleger die Verbreitung im eigenen Namen begriffswesentlich.

Die Verknüpfung der Interessen von Verleger und Urheber führt dazu, das Verlagsrecht als beschränktes Recht am Urhebergut zu bezeichnen. Was Urheber und Verleger zu tun oder zu lassen haben, ergibt sich aus dem obligatorischen Vertrage. Daneben stehen beiden aber ausschließliche Schutzrechte zu. Urheberrecht, Verlagsrecht und Verlagsvertrag sind so in einer Einheit zusammenzubringen, daß bei evt. Streitigkeiten alle Unklarheiten beseitigt sind. Dies ist von besonderer Bedeutung, wenn man die Hauptaufgabe des Verlegers betrachtet, die Vermittlung des Geisteswerkes vom Urheber an das Publikum. Hier kann er dem Urheber am meisten nutzen und am meisten schaden. Denn das Werk ist gerade in dem für sein Schicksal entscheidenden Moment, der Zeit der Veröffentlichung, in seine Hand gegeben. Es wäre in einem solchen Falle unbillig und gefährlich, den Urheber auf die Geltendmachung obligatorischer Ansprüche zu beschränken. Daraus soll aber nicht

11) Vgl. Dienstag-Elster, a. a. O., S. 255.

der Schluß gezogen werden, daß der Verfasser gegen den Verleger bei jeder noch so unwesentlichen Verletzung der Vertragspflicht sofort mit Urheberrechtsansprüchen vorgehen könne [12]).

Die verschiedenen Gruppen der Verleger sollen im folgenden kurz erläutert werden.

1. Aufgabe und Pflicht des Buchverlegers ist es, die ihm übergebenen Werke der Literatur, Romane, wissenschaftliche Arbeiten usw. in würdiger Weise herauszubringen. Die Aufmachung (Einband, Druck, fotografische oder dazu passende zeichnerische Illustrationen) wird dem Werk entsprechend mit mehr oder minder großen Kosten verbunden sein. Dies wird allerdings dem Geschäftssinn und der Praxis des Buchverlegers im allgemeinen überlassen werden müssen; vor allem hat dieser aber darauf zu achten, daß der Sinn des Werkes bei der Ausgabe nicht entstellt wird. Wenn man sich einmal zur Anschaffung eines guten Buches entschließen wird, so will man nicht nur das Werk eines guten Schriftstellers oder eines bekannten Gelehrten, sondern auch die damit verbundene solide deutsche Arbeit des Verlegers kaufen. Ausnahmen bestätigen bekanntlich nur die Regel und das Buch als Freund des Menschen soll nicht durch seinen Inhalt, sondern auch durch seine äußere Form ihm jederzeit Freude bereiten.

2. Den Aufgaben des Buchverlegers entsprechend ist es Pflicht des Kunstverlegers, die Herausgabe künstlerischer Reproduktionen in einer Weise vorzunehmen, die dem Wert der Bilder entsprechen wird.

3. Aufgabe des Musikverlegers ist es, die Partituren, die ihm von dem Komponisten übergeben werden, als Notenblätter herauszubringen. Es wird hierbei von dem Vertrage abhängen, ob dem Musikverleger auch die Möglichkeit gegeben ist, Auszüge aus den Werken der Komponisten machen zu können und diese im Einzelhandel zu verbreiten. Ferner besteht die Pflicht, die Noten so zu drucken, wie sie ihm der Komponist auf dem Notenblatt aufgeschrieben hat, denn der Musikverleger ist ja nur Vermittler und nicht Bearbeiter oder gar Urheber.

4. Unter dem Bühnenverleger ist ein Verleger zu verstehen, der durch die Uebertragung der anschließlichen Aufführungserlaubnis durch den Verfasser berechtigt ist, mit den Theaterdirektoren Aufführungsverträge abzuschließen. Er ist aber gleichzeitig verpflichtet, zu kontrollieren, ob das von ihm vergebene Werk auch so aufgeführt wird, wie es dem Willen des Urhebers entspricht [13]).

12) Siehe hierzu auch de Boor, a. a. O., S. 232 ff.
13) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 256 ff.

III. Der Theaterveranstalter.

Das Theater als Bildungs- und Unterhaltungsstätte des Volkes ist einer der wichtigsten Vermittler und Kulturträger; um die hierfür geeigneten Werke, wie Oper, Operette, Schauspiel und andere spielen zu können, muß der Theaterunternehmer mit dem Berechtigten, dessen Geistesgut er auf seiner Bühne aufführen will, einen Vertrag abschließen. Dabei ist nicht maßgeblich, ob der Vertragsgegner ein Berufsschriftsteller oder der Verfasser selbst oder Theaterunternehmer oder selbst nur Vermittler ist, wie z. B. Verleger oder Bühnenvertrieb. Der Aufführungsvertrag selbst ist „ein Vertrag, durch den sich der an einem Bühnenwerk Aufführungsberechtigte verpflichtet, dem Theaterunternehmer gegen Entgelt und gegen Uebernahme der Pflicht zur öffentlichen Aufführung die Aufführungsbefugnis zu übertragen[14])."

§ 1 des Normal-Aufführungsvertrages besagt, daß der Bühnenunternehmer verpflichtet ist, das Werk an dem bezeichneten Theater zur Aufführung zu bringen[15]). Ferner hat der Autor vor allem ein Recht darauf, daß das von ihm dem Theaterunternehmer überlassene Werk dem Publikum in würdiger und angemessener Form vermittelt wird. Dies ergibt sich aus § 7 AllgBest.: „Der Bühnenunternehmer ist verpflichtet, das Bühnenwerk in würdiger Weise vorzubereiten, aufzuführen und angemessen dem Spielplan auszunützen." Aus § 7 1 c ebenda[16]) ist zu entnehmen, daß der Begriff der würdigen und angemessenen Aufführung auch subjektiv ausgelegt werden darf, d. h. die Wünsche des Autors sind zu berücksichtigen, da er als Verfasser die Ansichten seines Werkes am besten kennt. Aber nicht immer wird die Auffassung des Autors von dem Theaterdirektor oder Regisseur geteilt werden. Der Theaterunternehmer wird im Gegensatz zum Autor manches Mal seine persönliche Auffassung des Werkes durchsetzen wollen, die aber, objektiv betrachtet, angemessen und würdig erscheinen muß. Diese

14) So Goldbaum, a. a. O., S. 106; vgl. Opet, a. a. O., S. 316 ff. Eine ausführliche Darstellung über Wesen, Begriff und Inhalt des Aufführungsvertrages bringt Dienstag-Elster, a. a. O., S. 34 ff.

15) Siehe hierzu § 10 Ziff. 10 des Normal-Aufführungsvertrages: „Der Aufführungsvertrag muß ernstlich gemeint sein, indem er nicht die geschäftliche Verwertung des Aufführungsrechtes an sich, sondern die Aufführung selbst zu bezwecken hat." Dienstag-Elster a. a. O., S. 42.

16) „ . . . bei Uraufführungen und wichtigen Erstaufführungen die geplante Besetzung auf Wunsch dem Urheber und dem Verlag noch vor Verteilung der Rollen mitzuteilen und etwaige Gegenvorschläge nach Möglichkeit zu berücksichtigen, dem Urheber und dem Verleger oder deren Stellvertreter die Teilnahme an den Proben zu ermöglichen und dem Verlag zu diesem Zweck sowohl den Probenplan als auch etwaige nachträgliche Aenderungen des Probenplans mitzuteilen."

objektive Auffassung mag als Entschuldigungsgrund dienen bei einer Klage wegen nicht gehöriger Erfüllung des Vertrages, sie kann aber trotzdem nicht ganz von der Auffassung des Verfassers getrennt werden, wenn diese nicht allzu überspannt ist.

Wegen der Bedeutung dieser Frage für den Vermittler soll untersucht werden, ob und wie weit der Theaterunternehmer Aenderungen an dem Stück, das er der Allgemeinheit vermitteln soll und will, vornehmen darf, ohne die Einwilligung des Autors erst einzuholen [17]).

§ 9 Lit. U. G. besagt, daß der Erwerber des Urheberrechtes nicht das Recht hat, an dem Werke selbst an dessen Titel und an der Bezeichnung des Urhebers Zusätze, Kürzungen oder sonstige Aenderungen vorzunehmen. Dasselbe ergibt sich aus § 13 Verlagsgesetz für den Verleger. Der Autor allein hat über Form und Inhalt, Titel und Bezeichnung seines Werkes zu bestimmen [18]).

Die oben erwähnte Auslegung gilt aber nicht unbedingt für die Theateraufführung; dies ergibt sich vor allem aus § 9 Lit. U. G.: „soweit nicht ein anderes vereinbart ist"; daraus folgt, daß diese Bestimmung nachgiebiges abdingbares Recht ist.

Ferner ist § 9 Lit. U. G. und § 13 Verlagsgesetz auf den Aufführungsvertrag analog anzuwenden. Dabei haben sich zwei Meinungen entwickelt. Die eine Auffassung besagt, daß der Aufführungsvertrag kein Verlagsvertrag und keine Uebertragung des Urheberrechts sei, höchstens eine Teilübertragung und zwar auch keine so ausschließliche, daß der Erteilende sich seines Rechts begibt. Nur die Analogie lasse diese Bestimmungen auf den Aufführungsvertrag anwendbar erscheinen. Diese Auffassung hat aber nicht unbedingte Beweiskraft; es ist vielmehr der anderen Meinung beizupflichten. Diese führt aus, daß ein Grund zur verschiedenen Behandlung nicht zu ersehen sei und daß § 9 Lit. U. G. einen Rechtsgrundsatz von besonderer Wichtigkeit verkörpere, der der Zweckbestimmung des Vertrages und der Pflichterfüllung des Vertragspartners entspreche. Er könne nur durch eine gutbegründete Ausnahme durchbrochen werden. Denn was für das ganze Urheberrecht bei der Uebertragung zum Schutze des Urhebers bestimmt sei, gelte auch für diesen Teil [19]).

Verkehrssitte und Normalaufführungsvertrag müssen, wenn an dem Werk des Autors eine Aenderung vorgenommen wird, berücksichtigt werden. Ein Theaterfachmann äußerte sich hierzu folgendermaßen: „Der Regisseur beschneidet dieses Buch, d. h. — ohne

17) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 45 ff.
18) Vgl. Dienstag-Elster, a. a. O. S. 62/63.
19) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 63.

Theaterjargon — er streicht es so zusammen oder setzt es teils in ganzen Szenen, teils in Einzelsätzen so um, daß es bühnenwirksam wird. Nur in Ausnahmefällen wird in der Praxis der Text des Buches wortgetreu für die Aufführung beibehalten[20]." § 7 des Normalaufführungsvertrages behandelt die Aenderungsbefugnis des Aufführenden und ist seinem Inhalt nach eine Umschreibung der gesetzlichen Bestimmungen, besagt aber nichts Abweichendes, ausgenommen die Beantwortungspflicht des Autors auf Abänderungswünsche des Theaterleiters[21]). Der Theaterunternehmer darf berechtigte Aenderungen nach Treu und Glauben vornehmen, dagegen sind Aenderungen, die künstlerisch nicht erforderlich erscheinen, nur mit Zustimmung des Autors vorzunehmen, der allerdings die Frist, die ihm der Theaterunternehmer gestellt hat, einhalten muß, widrigenfalls der Unternehmer das Recht zur Abänderung erhält.

In anderem Sinne äußert sich hierzu das OLG. Dresden[22]), das aus einer Reichsgerichtsentscheidung[23]) schließt, daß unter § 13 Abs. 2 Verlagsgesetz „nur solche geringfügige Abweichungen von der Fassung fallen, die der Verfasser dem Werke gegeben hat, die vom Verkehr als unwesentlich angesehen werden." Danach ist der Theaterunternehmer oder der Verleger nur berechtigt, Aenderungen vorzunehmen, die „vom Verkehr als unwesentlich angesehen werden." Dies würde dem Sinne des Begriffes von Treu und Glauben nicht entsprechen[24]).

Wie das Werk, so ist auch der Titel unverändert zu lassen und ebenso die Bezeichnung des Autors[25]).

Eine bessere Stellung nimmt der Theaterunternehmer ein, wenn ihm das Urheberrecht übertragen wird. Dies bezieht sich im Zweifel nicht auf das Urheberpersönlichkeitsrecht, sondern nur auf den

---

20) So Koch, a. a. O., S. 20.

21) Siehe hierzu Dienstag-Elster, S. 64. Ferner betont dies auch die Entscheidung des OSchG. Berlin vom 9. Jan. 1930, Ufita 1930, Bd. 3, S. 334. § 7 des Normalaufführungsvertrages besagt: „Der Bühnenunternehmer ist verpflichtet: a) das Bühnenwerk in würdiger Weise vorzubereiten, aufzuführen und angemessen dem Spielplan auszunützen. b) soweit nicht etwas anderes vereinbart ist, an dem Werk selbst, an seinem Titel und an der Bezeichnung des Urhebers Zusätze, Kürzungen oder sonstige Aenderungen zu unterlassen. Zulässig sind Aenderungen, für die der Berechtigte seine Zustimmung nach Treu und Glauben nicht versagen kann. . . . Der Urheber ist verpflichtet: a) das Bühnenwerk aufführungsbereit einzureichen; b) auf Abänderungsvorschläge des Bühnenunternehmers, die im eingeschriebenen Brief erfolgen müssen, unverzüglich zu antworten. Geschieht es nicht, so ist der Bühnenunternehmer zur selbständigen Vornahme der von ihm vorgeschlagenen Abänderungen berechtigt."

22) Urt. v. 7. Nov. 1929, Ufita, 1930, Bd. 3, S. 201.

23) RGZ. 102/142.

24) Nähere Ausführungen hierüber siehe Dienstag-Elster, a. a. O., S. 67.

25) Vgl. Allfeld, a. a. O., S. 127.

vermögensrechtlichen Teil, denn nach § 14 Lit. U. G. bleiben die Befugnisse der Uebersetzung in eine andere Sprache oder Mundart, der Wiedergabe einer Erzählung in dramatischer Form, der Bearbeitung eines Werkes in der Tonkunst, und der Verfilmung dem Urheber. Trotzdem steht ihm aber ein gewisses Recht an der Bearbeitung und Einrichtung des Werkes zu [26]).

Dies ergibt sich auch aus Abs. 2 der §§ 9 Lit. U. G. und 13 Verlagsgesetz, der lautet: „Zulässig sind Aenderungen, für die der Berechtigte seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann." Der Grundsatz von Treu und Glauben ist hier so aufzufassen, daß der Theaterunternehmer Aenderungen an dem erworbenen Stück vornehmen kann, wenn durch sie nicht die Erkennbarkeit der Urheberschaft zerstört wird [27]).

1. Der Regisseur.

An der Aufführung eines Werkes arbeiten nicht nur der Theaterveranstalter, sondern als Helfer Regisseur und Künstler mit.

Ob die Inszenierungen eines Regisseurs urheberrechtlich geschützt werden können — als Beispiel sei angeführt Benno v. Arents Inszenierung der „Meistersinger von Nürnberg" ist hier nicht zu untersuchen. Der Dienst des Regisseurs ist Dienst am Werk des Dichters. Er ist sein Gehilfe [28]). Das ist aber nicht so zu verstehen, als ob eine Bearbeitung des Werkes durch den Regisseur erfolgte, dessen Tätigkeit ist vielmehr hauptsächlich die Inszenierung. Der Autor braucht jedoch eine Inszenierung, die seinem Werke widersprechen würde, nicht zu dulden. Der Regisseur hat zuerst die Gedanken und Angaben des Autors in die Wirklichkeit umzusetzen. Aber, auch ihm wird das Recht zuerkannt werden müssen, seine eigenen Gedanken und Auffassungen zur Sprache zu bringen und zu verwirklichen, sofern sie nicht dem Sinn des Stückes widersprechen. Es ist also wichtig, daß der Regisseur als Leiter der Aufführung das Stück dem Publikum so vermittelt, daß es den Gedanken und Anregungen des Autors entspricht [29]).

2. Der Künstler.

Auch der Darsteller ist nur Gehilfe des Autors und soll nur das verwirklichen und dem Publikum vermitteln, was der

---

26) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 69.
27) Marwitz-Möhring, a. a. O., S. 91.
28) Vgl. hierzu RGZ. 107/64.
29) Nähere Ausführungen über die Tätigkeit des Regisseurs und sein Urheberrecht siehe Dienstag-Elster, a. a. O. S. 73 ff.

Dichter oder Komponist geschrieben und vor seinem geistigen Auge und Ohr schon gesehen und gehört hat. Der Künstler hat sich dem Ganzen unterzuordnen, seine Leistung bleibt innerhalb der Ausdrucksmittel, die der Verfasser des Werkes gewiesen hat. Wenn man auch von den künstlerischen Leistungen des Sängers oder Schauspielers begeistert ist, so sind es doch abhängige Leistungen. Die Künstler folgen doch nur den Ideen des Verfassers und geben ihnen Ausdruck dank ihrer gottbegnadeten Kunst. Der Schauspieler hat also den Charakter der Figur, die der Dichter schuf, nachzugestalten und hat nicht zum Beispiel eine ernste Rolle lustig zu spielen. „Je vollendeter der ausübende Künstler ein Werk wiedergibt, umsomehr wird er Interpret des Vorhandenen, umsoweniger wird er Schöpfer des Neuen sein [30])."

Wenn Furtwängler eine der berühmten Symphonien Beethovens dirigiert oder der Staatsschauspieler Werner Krauß eine Rolle spielt, so wird der Laie eine andere und bessere Auffassung vom aufgeführten Werke bekommen, als wenn es irgend ein unbekannter Kapellmeister oder kleiner Künstler spielt.

Der reproduzierende Künstler soll also nicht durch Bearbeitung die Form des Werkes ändern, sondern durch das Hineinleben und Fühlen in die ihm zugedachte Rolle diese so spielen, wie es der Auffassung des Schöpfers entsprechen würde. Seine Aufgabe und Arbeit ist die Gestaltung der Ausdrucksmittel, nicht aber die Form des Werkes zu ändern. Spielt der Schauspieler die Rolle, interpretiert der Kapellmeister das Werk der Tonkunst, singt der Sänger das Lied wie Dichter oder Komponist es sich gedacht haben, so werden die Künstler immer dem Publikum, Hörern und Zuschauern, das Werk so vermitteln, wie es dem Ideal seines Schöpfers entspricht [31]).

IV. Der Filmunternehmer und das Filmtheater.

Im Rahmen dieser Arbeit ist ferner zu untersuchen, inwieweit der Filmunternehmer, bezw. der Lichtspielhausbesitzer, als Vermittler eines aufführungsfertigen Films angesehen werden können.

Der Film, der sich aus einer ganzen Reihe originaler Schöpfungen zusammensetzt, genießt den Schutz des Urheberrechts gemäß § 1 Lit. U. G. Falsch wäre es, ein Urheberrecht am Film erst dann anzuerkennen, wenn der Film fertig hergestellt ist, die Vorarbeiten aber als rechtlich nicht maßgebend vom Schutz auszuschließen.

30) Marwitz in GRUR. 1927, Sonderheft, S. 4.

31) Das Leistungsschutzrecht des reproduzierenden Künstlers ist in Dienstag-Elster, a. a. O., S. 85 ff. näher ausgeführt.

Das Urheberrecht am Film wird in der Regel mehreren Personen zustehen. Denn am Aufbau eines Filmes sind nicht nur der Drehbuchautor, sondern vor allem der Regisseur, ferner die Operateure, Bühnenbildner, Komponist und Gestalter von Bauten beteiligt. Jedem der Beteiligten wird juristisch das Recht gegeben sein, ein Urheberrecht auf den Teil seines Schaffens geltend zu machen [32]), der in das Gesamtwerk eingefügt ist.

Auch hier wäre es wirtschaftlicher, wenn einer die Interessen der anderen vertreten würde und die notwendigen Filmverwertungsverträge mit den Interessenten, wie Lichtspielhausbesitzern oder Verleihfirmen abschließt. Zunächst erfolgt dies noch durch den Filmunternehmer selbst, in den meisten Fällen wird es eine Gesellschaft sein, — wie die Ufa, Europa, Emelka u. a.

Die Frage, ob der Filmunternehmer ein Urheberrecht an dem in seinem Betrieb hergestellten Film genießt, ist folgendermaßen zu beantworten. Dem Grundsatze des Urheberrechts entsprechend wird der Filmunternehmer als Mitunternehmer nur dann ein Urheberrecht geltend machen können, wenn er wirklich neben Regisseur und Drehbuchautor ein eigenes geistiges Schaffen geleistet hat. Noch immer gilt der Grundsatz: auctor est, quem opus demonstrat. In den meisten Fällen wird es der Drehbuchhersteller und der Regisseur sein — der Regisseur beim Film in ganz anderem Maße als beim Theater — die ein Recht auf die Urheberschaft an dem Film haben. Besonders die Leistung des Regisseurs kann es sein, die erst aus dem Drehbuch etwas schafft [33]).

Das Recht des Urhebers, die Verwendung seines Werkes für die kinematographische Wiedergabe zu gestatten oder zu verbieten, wurde im § 12 Ziff. 6 Lit. U. G. und Art. 14 rev. B. Ue. für das Gebiet des Filmes anerkannt. Man nennt dieses Recht das „Verfilmungsrecht" des Urhebers.

Die Bestimmungen des § 22 Lit. U. G. haben die Filmhersteller niemals angewandt [34]). Zwischen Urheber und Filmindustrie herrscht vielmehr volle Vertragsfreiheit. Streitigkeiten, die sich ergaben, berührten meistens nur wirtschaftliche Punkte. Zur Zeit des stummen Filmes mußte der Lichtspielhausbesitzer die zur Vorführung des Films nötige Musik von den Verwertungsgesellschaften, den Inhabern musikalischer Aufführungsrechte, erwerben. Von dieser Seite her konnten also dem Filmgewerbe Schwierigkeiten gemacht werden. Diese Gesellschaften konnten das Recht, im Kino Musikstücke zu spielen, die zwar nur einen Teil der Vorführung bildeten,

32) Vgl. Dienstag-Elster, a. a. O., S. 108.
33) Siehe hierzu Dienstag-Elster, S. 109 ff.
34) Siehe hierzu Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, S. 158/159.

aber erforderlich waren, entweder versagen oder gewähren. Die Filmindustrie hat sich deshalb schon früh bemüht, eine Regelung auf diesem Gebiete herbeizuführen, aber erst in dem bereits erwähnten Gesetz vom 4. Juli 1933 fanden diese Bemühungen Anerkennung.

Eine völlig neue Lage ergab sich, als der Tonfilm geschaffen wurde und die Begleitmusik für den stummen Film überflüssig wurde. Es entstanden auch hier sofort Streitigkeiten, ob z. B. der Tonfilm ein Werk der Kinematographie (Art. 14 der Berner Uebereinkunft) oder ein Instrument zur mechanischen Wiedergabe für das Gehör (Art. 13 B. Ue.) sei. Einig waren sich die Parteien nur darüber, daß eine Lösung dieser Frage und eine Neuordnung dieses Stoffes erfolgen mußte.

Die Filmhersteller vertreten den Standpunkt, daß das Filmwerk als ein einheitliches Werk eigenes Urheberrecht beanspruchen könne. Dieses Urheberrecht beanspruchen sie für sich. Von der Filmindustrie wird darauf hingewiesen, daß nur einer über den Film verfügen könne. Seine Verfügungsmacht dürfe nicht beschränkt werden durch die urheberrechtlichen Ansprüche derjenigen, die als Drehbuchautor, Regisseur, Darsteller, Operateur usw. mitgewirkt haben, da ein geordneter Rechtsverkehr ohne diese alleinige Verfügungsmacht nicht denkbar sei. Ferner wird darauf hingewiesen, daß der Filmhersteller auf die Entstehung des Filmes einen entscheidenden Einfluß ausübe und durch ihn erst die Möglichkeit gegeben sei, den Film herzustellen. Dieser Auffassung widersprechen Urheber, Künstler und all die Personen, die ein urheberrechtliches Interesse an dem fertiggestellten Film haben. Sie wenden ein, daß der Filmhersteller wohl selten eigene geistige Arbeit geleistet hätte, vielmehr sei es seine alleinige Aufgabe, die für die Herstellung des Filmes nötigen Geldmittel herzubringen, seine Tätigkeit sei kapitalistisch-unternehmerischer Art. Sie könnten daher niemals zugeben, daß der Filmhersteller über das Ergebnis ihrer Arbeit allein verfügen könne, da sie doch die geistige Arbeit geleistet hätten. Die Filmhersteller haben darauf hingewiesen, daß auch außerhalb ihres Interessengebietes sich ähnliche Fragen ergeben haben. Eine organisierte Gemeinschaftsarbeit finde bei der Entstehung eines Gesamtwerkes statt, z. B. bei großen, von den Akademien herausgegebenen Gesamtwerken, und hier sei eben auch die Begriffsbestimmung, wonach das urheberrechtlich geschützte Werk eine eigene Schöpfung sein müsse, nicht mehr aufrecht zu erhalten. In diesen Fällen sei die juristische Person, z. B. die Akademie, beim Film die Aktiengesellschaft, das Filmunternehmen, Träger des Urheberrechtes. Die Auswertung dieser Gemeinschaftsarbeit soll nicht nur der Filmhersteller als „Urheber des Films" Dritten gegenüber vornehmen

dürfen, sondern auch der Regisseur, der Produktionsleiter oder Drehbuchautor [35]).

Den beiden Parteien, die sich hier gegenüberstehen, ist vorgeschlagen worden [36]), daß derjenige, der im äußeren Rechtsverkehr über das Filmwerk verfügt, als Treuhänder für die übrigen zu bestellen sei. Ferner sollen Normativverträge abgeschlossen werden, die die Beziehungen zwischen Filmunternehmer und den beteiligten Urhebern und Künstlern regeln sollen, wenn sie sich nicht den Bestimmungen des Urheberrechts unterwerfen. Diese Normativverträge könnte die Reichsfilmkammer als verbindlich erklären. Hier ergibt sich ein großes Aufgabengebiet für die Filmkammer die das heiß umkämpfte Urheberrechtsgebiet beim Film einer ideellen und sozialen Lösung zuführen kann [37]).

Dem Filmunternehmer wird ein Recht zuzusprechen sein, das sich je nach Lage des Falles teils aus eigenem Urheberrecht, teils aus der Uebertragung der verschiedenen Urheberrechtsteile zusammensetzt.

Wenn dem Filmunternehmer die wirtschaftliche Ausbeute des Films übertragen wird, so kommen hierfür Verträge mit dem Drehbuchverfasser, dem Regisseur und anderen in Frage, die einen Arbeitsvertrag, sei es Dienst- oder Werkvertrag, zur Grundlage haben. Hieraus könnte man ähnlich wie bei der Angestelltenerfindung ein Urheberrecht des Filmunternehmers an dem Film herleiten.

35) In einigen Punkten, die für die endgültige Regelung der Materie maßgebend sein dürften, scheint eine gewisse grundsätzliche Klärung schon herbeigeführt zu sein:

a) Unter „Filmwerken" wird, soweit dafür ein Urheberschutz in Frage kommt, nunmehr der fertiggestellte, zur Vorführung bestimmte und geeignete Film verstanden, nicht aber die noch so weit durchgedachte und ausgearbeitete, aufgeschriebene oder aufgezeichnete Grundlage des Films. Dabei soll die Bezeichnung „Film" nicht nur das jetzt übliche Filmband, sondern auch jedes andere, demselben Zweck wie das Filmband dienende, technische Erzeugnis umfassen.

b) Die Verfügungsmacht über das „Filmwerk" soll im Interesse der Rechtssicherheit und eines geordneten Geschäftsverkehrs in die Hand eines einzelnen gelegt werden, wobei dieser Einzelne auch eine juristische Person, z. B. eine Filmgesellschaft sein könnte.

c) Unter keinen Umständen aber soll diese Verfügungsmacht, gleichgültig, ob sie nun „Urheberrecht am Filmwerk" oder „Nutzungsrecht am Filmwerk" oder wie sonst bezeichnet sein mag, die Urheberrechte der an der Erzeugung des Filmwerkes Beteiligten, insbesondere der literarischen und musikalischen Urheber, derart aufheben oder beeinträchtigen können, daß ein ideeller oder materieller Schaden sich daraus für sie ergibt. Insbesondere soll diesen Urhebern die Möglichkeit der Beteiligung am Gewinn bei der Nutzung des Filmwerks gesichert werden.
(So Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, Heft 7/8, S. 159).

36) Vgl. hierzu Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, S. 158/159.

37) Ebenda.

Hierbei ist aber festzustellen, daß das Wesen dieses Monopolrechtes dem Verlagsrecht und nicht dem originären Urheberrecht entsprechen würde und ähnlich wie dieses zu behandeln wäre. Bei Abschluß von Filmverwertungsverträgen ist hierauf Rücksicht zu nehmen [38]). Bei einer Streitfrage, die das Urheberrecht an einem Film beträfe, müssen deshalb jeweils die einzelnen Verträge bezw. die Leistungen der daran Beteiligten geprüft und untersucht werden. Bei dieser komplizierten Frage wird eine generelle Lösung wohl schwerlich zu finden sein [39]).

Hat der Filmunternehmer das Recht erhalten, über den Film zu verfügen, so ist er genau so wie der Lichtspielhausbesitzer nicht berechtigt, Aenderungen vorzunehmen. Es wäre also eine Rechtsverletzung, wenn die Filmgesellschaft durch Schneiden den Sinn des Filmes ändern würde, den sie so dem Lichtspielhausbesitzer übergeben soll und muß und den dieser so in seinem Theater vorführen soll, wie er von den Urhebern geschaffen und gebilligt wurde. Auch hier bleibt also der Grundsatz des § 9 Lit. U. G. bestehen.

Aus diesen Ausführungen ergibt sich, daß der Filmunternehmer nicht als Vermittler anzusehen ist, sondern nur die Lichtspieltheaterbesitzer. Diesen ist es sogar untersagt, Veränderungen in der Einteilung und der Reklame vorzunehmen. Daß der Lichtspielhausbesitzer durchschneidet oder verändert, dürfte wohl kaum vorkommen [40]). Desgleichen ist auch eine Titeländerung, gleichviel warum sie geschehen, unzulässig, und zwar nicht nur aus vertraglichen, sondern auch aus urheberrechtlichen Gründen [41]). Um dem Publikum endlich eine einwandfreie Vorführung des Filmes zu vermitteln, ist der Lichtspielhausbesitzer verpflichtet, nur tadellose Apparate zu benutzen. Dies wird deswegen verlangt, damit die Filme — heute nur noch der Tonfilm —, die ungeheuere Kosten und ein gerüttelt Maß von Arbeit verschlangen, auch so wiedergegeben werden, wie es dem Willen der Urheber entspricht, und außerdem nicht durch eine schlechte Uebertragung des Tonfilms Namen und Ruf der daran Beteiligten geschadet wird.

In öffentlich-rechtlicher Hinsicht bedurfte vor 1933 der Lichtspielhausbesitzer zur Vermittlung einer Konzession. Die Bestimmungen der Gewerbeordnung waren hier nicht anwendbar, da nach

---

38) Vgl. hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 124.
39) Ebenda, S. 107 und 110 ff.
40) Ein Urteil des Amtsgerichts Berlin-Mitte vom 2. Mai 1930 (behandelt in Ufita, 1931, Bd. 4 S. 81 ff.) zeigt einen solchen ungewöhnlichen Fall.
41) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 243.

§ 32 GewO.[42]), kinematographische Vorführungen stummer Filme nicht erlaubnispflichtig waren, auch wenn ein den Film begleitender Text gesprochen oder gesungen wurde[43]), und Tonfilmvorführungen, da die Vorführung der an sich bühnenmäßigen Handlung der Versinnbildlichung durch lebende Personen entbehrte, vielmehr auf einem Zelluloidstreifen abrollte, der gleichzeitig auch die Stimmen der Mitspielenden wiedergab.

Heute ist die Reichsfilmkammer für die Erlaubnis zur Eröffnung eines Filmtheaters zuständig. Diese Erlaubnis wird nur bei Bejahung der Bedürfnisfrage erteilt. Bestimmend für diese Regelung waren wirtschaftliche Gründe; denn man will jedem Lichtspielhausbesitzerr die Möglichkeit geben, sein Brot zu verdienen. Dies wäre aber an einem Ort, an dem zwei Theater zur Unterhaltung des Publikums voll und ganz genügen, nicht mehr möglich, wollte man weiteren Gesuchstellern die Konzession erteilen[44]).

Da der Film in der heutigen Zeit im Kulturleben eine wichtige Stellung einnimmt, hat auch hier der nationalsozialistische Staat durch Gründung einer Filmkammer und durch Erlaß eines Gesetzes über Lichtspielwesen nebst Durchführungsverordnungen sich Einfluß auf dieses Gebiet verschafft.

§ 2 des Gesetzes über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933[45]) besagt, daß diese die Aufgabe hat, das deutsche Filmgewerbe im Rahmen der Gesamtwirtschaft zu fördern, die Belange der einzelnen Gruppen dieses Gewerbes untereinander sowie gegenüber Reich, Ländern und Gemeinden (Gemeindeverbände) zu vertreten, sowie einen gerechten Ausgleich zwischen den im Arbeitsleben auf diesem Gebiete Stehenden herbeizuführen.

Nach § 3 muß der Filmkammer angehören, wer gewerbsmäßig oder gemeinnützig als Unternehmer Filmstreifen herstellt, vertreibt oder aufführt oder wer als Filmschaffender bei der Herstellung von Bildstreifen mitwirkt. Also ist der Vermittler, hier der Lichtspieltheaterbesitzer, Mitglied der Filmkammer. Wie beim Theater, so sollen auch beim Film volksschädigende Einflüsse verhindert werden.

§ 7 des Lichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934 zählt die Gründe auf, die zum Verbot eines Filmes führen können. Die Zulassung ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vor-

---

42) § 32 der GewO. ist aufgehoben nach RGBl. Teil I, 1934 Nr. 56, S. 411 ff. (§ 9).

43) Siehe hierzu KG. 28. April 1927, DJZ. 1927, S. 1278.

44) Diese Auskunft verdanke ich meinem Onkel, dem ersten Präsidenten der Reichsfilmkammer, Dr. Fritz Scheuermann, Berlin.

45) RGBl. Teil I, 1933, Nr. 82 S. 483.

führung des Filmes geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates oder die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden [46]).

Ferner ist die Zulassung der Vorführung vor Kindern und Jugendlichen außer aus den im § 7 genannten Gründen auch dann zu versagen, wenn von dem Film eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder auf die staatsbürgerliche Erziehung oder die Pflege des deutschbewußten Geistes der Jugendlichen oder eine Ueberreizung ihrer Fantasie zu besorgen ist [47]).

Der Lichtspieltheaterbesitzer darf nur solche Filme vorführen, die von der amtlichen Prüfstelle zugelassen sind.

Wie dem Theaterveranstalter die Richtlinien der deutschen Kulturpolitik gegeben sind, so hat die Prüfstelle beim Film zu untersuchen und ihr Gutachten abzugeben, ob der Film als staatspolitisch wertvoll, als künstlerisch, als volksbildend oder als kulturell wertvoll und, soweit es sich um einen Spielfilm handelt, ob er als besonders wertvoll anzuerkennen ist [48]).

Außerdem ist dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda gemäß § 23 a der Durchführungsverordnung vom 28. Juli 1935 die Möglichkeit gegeben, einen Film zu verbieten, wenn er es aus dringenden Gründen des öffentlichen Wohles für erforderlich hält [49]).

V. Der Rundfunk.

Der Rundfunk hat in den letzten Jahren eine Entwicklung durchgemacht, die ungeheuere Umwandlungen auf allen Gebieten zur Folge hatte. Während vor der nationalen Revolution die Ausnutzung dieser Erfindung zum Teil der Privatinitiative überlassen wurde, hat der Staat jetzt durch die Schaffung des staatlichen Sendemonopols eine Lage herbeigeführt, die die urheberrechtlichen Schwierigkeiten in anderer Weise löst, als wenn die Industrie dieses Kulturinstrument wirtschaftlich ausgenutzt hätte. Die Schwierig-

46) RGBl. Teil I, 1934, Nr. 17 S. 95 ff.

47) § 11 Abs. 2 des Lichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934, RGBl. Teil I, 1934, Nr. 17 S. 95 ff.

48) Siehe 5. Durchführungsverordnung vom 5. Februar 1934 zum Lichtspielgesetz. (RGBl. 1934, Teil I, Nr. 125, S. 1105.)

49) Die Strafbestimmungen, die den Vermittler betreffen, sind in den §§ 25, 28 Abs. 2, 29, 30 Lichtspielgesetz vom 16. Febr. 1934 geregelt. RGBl. Teil I, 1934 Nr. 17 S. 95 ff.

keiten, die sich aus dem neuen in der Urheberrechtsgesetzgebung nicht vorgesehenen Tatbestand der Sendemöglichkeit für Urheberrechtsgut ergeben, sind nicht völlig behoben.

Die Rundfunksendung als Vermittler ist entweder als Verbreitung oder als Vervielfältigung oder als Vortrag anzusehen. Das ist von Bedeutung für die Beantwortung der Frage, ob es sich bei der Rundfunksendung um Aufführung oder Vorführung handelt. Ist die Rundfunksendung Textvortrag [50]), so gibt es keinen Schutz gegen diese Wiedergabe literarischer Werke, denn der Urheber eines Werkes oder eines Vortrages hat, nur solange als das Werk noch nicht erschienen ist, die ausschließliche Befugnis, das Werk selbst öffentlich vorzutragen. (§ 11 Abs. III Lit. U. G.) Wohl aber ist der Schutz zu bejahen bei Rundfunkwiedergabe musikalischer Werke, da es sich in diesem Falle um eine Aufführung handelt (§ 11 II. Lit. U. G.). Stimmt man mit dem Reichsgericht [51]) überein, das in der Rundfunkwiedergabe literarischer Werke eine Verbreitung sieht, so ergeben sich Schwierigkeiten in den Fällen, in denen es sich um erlaubte Verbreitung handelt. Wenn das Reichsgericht aber nur Verbreitung der Vervielfältigung gemäß § 11 Lit. U. G. annimmt, dann kann und muß man die Rundfunkwiedergabe als Vervielfältigung des Werkes ansehen und gelangt so zu einem klaren juristischen Tatbestand [52]). Die rundfunkmäßige Wiedergabe eines Schriftwerkes oder Werkes der Tonkunst ist weder ein Erscheinen dieses Werkes im Sinne des Lit. U. G. oder Verlagsgesetzes, da dies körperliche Vervielfältigungsexemplare voraussetzt, noch eine Bearbeitung des Werkes im Sinne des § 12 Abs. 2 Ziff. 5 Lit. U. G., da hier die Uebertragung auf Vorrichtungen für Instrumente erfolgt, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen. Die mechanischen Vorrichtungen können jederzeit ein Werk wiedergeben, dagegen ist die Sendestation niemals ein Instrument, das der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dient; denn der Empfangsapparat nimmt die Schwingungen des elektrischen Stromes des Senders auf. Im Gegensatz zur mechanischen Wiedergabe, bei der der Vortrag des Künstlers, aufgenommen auf der Schallplatte, einem körperlichen Gegenstand, durch die rein mechanische Tätigkeit beliebig oft wiederholt werden kann, kann die Wiedergabe durch den Rundfunk im Empfangsapparat nur einmal und nicht beliebig oft wiedergegeben werden [53]). Zitate und Referate wären für teilweise Verbreitung zu halten und im Rund-

50) So Hoffmann im ArchFunkR. I, 229 ff.
51) Siehe hierzu RGZ. 113, 413; JW. 1926, 1665; ebenso GRUR. 1926 S. 343 und 345.
52) Vgl. auch RGSt. 48, 129.
53) So auch Hoffmann in GRUR. 1925, S. 72.

funk zu verbieten, da sie als Verbreitung eines Werkes angesehen werden müssen [54]).

Inwieweit die Rechte zur Sendung urheberrechtlich geschützt und verwertet werden können, sei kurz erläutert.

In dem Senderaum erfolgt eine Aufführung von Konzerten, Hörspielen und Sendespielen. Sie werden durch das Mikrophon auf dem Wege der Aetherwellen weitergegeben und durch den Empfangsapparat, im Volksmund dem Radio, dem Hörer vorgeführt. Wenn im Rundfunk eine Rede, Vorlesung oder Vortrag übertragen wird, so handelt es sich hierbei um eine unmittelbare Vermittlung durch den Rundfunk an den Hörer. In den anderen Fällen dagegen ist es Rundfunkwiedergabe einer Aufführung (Wiedergabe) des Werkes [55]). Danach besteht also kein Zweifel, daß der Inhaber des Urheberrechtes die Rundfunkwiedergabe geschützter Werke zu genehmigen hat. Die Romkonferenz zur Erneuerung der Berner Uebereinkunft vom Jahre 1928 brachte in dem neuen Artikel 11 a der B. Ue. die allgemein gültige Rechtsregel, daß die Urheber das ausschließliche Recht haben, die Mitteilung ihrer Werke durch den Rundfunk zu gestatten. Am 31. Oktober 1933 wurden diese Rombeschlüsse durch die deutsche Regierung ratifiziert [56]). Sie bilden daher deutsches Recht für den Schutz ausländischer Werke. Für den deutschen Urheber gibt es noch keine eigene Bestimmung über sein Rundfunkrecht. Er soll aber nicht schlechter gestellt werden als der ausländische Urheber, und dies ist auch in vollem Umfang anerkannt worden [57]). Absatz 2 des Art. 11 a B. Ue. behandelt noch im besonderen das Urheberpersönlichkeitsrecht als „droit moral", das bei der Regelung des Funkurheberrechtes beachtet werden muß. Mit Hilfe des Rundfunks soll die Möglichkeit gegeben sein, kulturell wertvolle Werke dem Publikum in großem Maße zu vermitteln und möglichst vielen Menschen Musikstücke, Theaterstücke und Vorträge

---

54) „In dem Urteil des LG. I Berlin vom 30. Jan. 1931 über die Lautsprecherfrage findet sich eine zwar dem LG. unbewußt gebliebene, aber dennoch sehr klare Kritik an der Verbreitungstheorie des RG. bezüglich des Rundfunks, wenn es in dem LG.-Urteil heißt: „Verbreitung bedeutet auch als Rechtsbegriff jetzt wieder schlechthin die ‚Uebermittlung einer Kenntnis an andere'". Wenn das wahr ist, dann wäre Referat und dgl. mit eingeschlossen, was unmöglich dem Urheber vorbehalten ist. Man sieht also, daß dann die Verbreitungstheorie eine Lücke hat, die m. E. nur durch die Vervielfältigungstheorie einwandfrei ausgefüllt werden kann. Eine Bestätigung der Vervielfältigungstheorie darf in den Aeußerungen eines höchstrichterlichen amerikanischen Urteils (Surpreme Court of the United States vom 13. April 1931, abgedruckt in GRUR. 1931, 1166; vgl. auch ArchFunkR. 4, 471 ff.) erblickt werden." Dienstag-Elster, S. 184.

55) Siehe dazu Dienstag-Elster, S. 184.

56) RGBl. Teil 2 Nr. 47 vom 9. Nov. 1933 S. 889.

57) Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, S. 159.

auf diesem Wege mitzuteilen, die sonst nicht in der Lage wären, diese Aufführungen im Theater oder in Konzertsälen zu sehen und zu hören. Die Allgemeinheit hat ein Interesse, daß der Urheber erschienener Werke seine Genehmigung für die Rundfunkwiedergabe erteilt und der Rundfunk nicht der Willkür des Urhebers ausgesetzt ist [58]). Durch die Schaffung eines staatlichen Sendemonopols wird dem Urheber gegeben werden, was ihm zukommt, nämlich ein finanzielles, wettbewerbliches und persönliches Bestimmungsrecht, denn maßgebend für seinen Widerstand dürften in der Regel nur wirtschaftliche Interessen sein.

Bei der Sendung von Tonwerken mit Text ist noch die Frage zu prüfen, ob nicht nur der Komponist allein, sondern auch der Textdichter die Aufführung genehmigen muß. Nach den §§ 20 und 28 Lit. U. G. ist der Komponist berechtigt, die Genehmigung zur Aufführung von Tonwerken mit Text allein zu erteilen [59]).

Das literarische oder musikalische Spendespiel ist eine Aufführung, die vor dem Sender stattfindet und urheberrechtlichen Schutz genießt (§ 11, II Lit. U. G.). Das Werk wird geschützt, dabei ist es nicht von Bedeutung, ob es sich um ein Sendespiel handelt oder um eine Uebertragung eines Theaterstückes oder Konzertes [60]).

Das Hörspiel dagegen kann ein Schriftwerk sein oder ein Werk der Tonkunst. Hier ist mit Entwicklung der Technik eine Schöpfung entstanden, die man sowohl als Schriftwerk wie auch als Werk der Tonkunst bezeichnen kann (aber auch bei irgendwelchen Improvisationen als ein Werk, das zwischen den Begriffen Schriftwerk und Werk der Tonkunst stehen könnte). Als Schriftwerk wird es anzusehen sein, wenn die Gedanken schriftlich niedergelegt worden sind, dabei kommt jede Art von Schrift in Frage, gleichgültig, wo sie festgelegt ist und wie sie erfolgt, z. B. auch Notenschrift oder sogar bildliche Darstellung, als Werk der Tonkunst auch dann, wenn nicht nur Musik, sondern auch Klänge und Töne mit hineingearbeitet worden sind, d. h. Geräusche, die nicht aufzeichnungsfähig sind. Hier gilt es den „Sinn" des Gesetzes und des Urheberrechtes zu wahren und wie die Fotografie aber zum Kunstgewerbe, so wird das Hörspiel zum Tonkunstwerk oder zum Schriftwerk zu rechnen sein [61]).

„Die Sendung ist die Arbeitsleistung der Sendegesellschaft, sie ist ihr gewerbliches Produkt [62])." Die Sendegesellschaft stellt also das Programm zusammen und vermittelt es dann dem Hörer durch

58) Siehe hierzu Dienstag-Elster, S. 185.
59) Ebenda, S. 186.
60) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 187/188.
61) Vgl. Dienstag-Elster, a. a. O., S. 188.
62) So Hoffmann in ArchFunkR. 3, S. 537.

den Sender. Die „Wiedergabe" dagegen ist eine auf technischem Monopol beruhende Vervielfältigungs- und Verbreitungsmöglichkeit [63]).

Gerade der Rundfunk als Kulturinstrument kann in der Hand des Staates viel dazu beitragen, daß der Allgemeinheit die verschiedenartigsten Kulturgüter vermittelt werden. Zu berücksichtigen ist allerdings dabei, daß er in Zukunft zur Vermittlung dieser Werke die Genehmigung des Verfassers wird einholen müssen. Denn im nationalsozialistischen Staat hat nicht nur der Einzelne, sondern auch die Allgemeinheit Rechte und Pflichten, und es würde unbillig erscheinen, dem Urheber nicht die Möglichkeit zu geben, seine Schöpfungen vor Sendung durch den Rundfunk zu schützen. Daher wird wohl das neue deutsche Urheberrechtsgesetz das Rundfunksenderecht des Urhebers anerkennen und auch regeln.

Sollte auch hier nach dem Vorbild der Stagma eine Verwertungsgesellschaft geschaffen werden, so würden wohl dieselben Bestimmungen Platz greifen, die im Gesetz über das musikalische Aufführungsrecht vom 4. Juli 1933 bereits enthalten sind. Der einzelne Urheber wird entscheiden, ob sein Werk durch den Rundfunk der Allgemeinheit vermittelt werden soll, er wird hierbei durch Pflicht und Verantwortung gegenüber der Volksgemeinschaft geleitet werden. In Zukunft aber wird er wohl sein Senderecht der Verwertungsgesellschaft anvertrauen, und diese wird dann verpflichtet sein, die Sendungen zu gestatten [64]).

VI. Der Bildfunk.

In der letzten Zeit hat die Reichspost die Erfindung des Bildfunks in immer größerem Maße entwickelt, und es dürfte nur noch eine Frage der Zeit sein, daß neben dem Radiogerät der Bildfunkapparat steht oder beide in einem Apparat kombiniert sind. Sollten dann, ähnlich wie beim Rundfunk Hörspiele, „Bildspiele" gesendet werden, dann werden sich, wie beim Theater die Aufführung sich nach den Mitteln und der Bühne richten muß, beim Bildfunk die Aufführung des Stückes oder der Vorgänge nach der Zeitdauer oder nach der Größe des Bildes richten. Der Bildfunk als Vermittler kann seine Sendung als Verbreitung oder als Vervielfältigung, evt. auch als Ausdrucksmittel des Spieles bezeichnen. Das Funkbild selbst ist ein Vervielfältigungsergebnis [65]).

Zu prüfen ist, ob das gesendete Bild, auf das der Urheber oder der Abgebildete ein Recht hat, ohne Erlaubnis der Personen gesen-

63) Vgl. hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 190.
64) Vgl. hierzu Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, S. 160.
65) Vgl. Dienstag in ArchFunkR. 2, S. 503 ff.

det werden darf oder ob es sich um eine freie Bildsendung handelt. Wenn der Rundfunk die Reportage über eine öffentliche Kundgebung oder über ein sonstiges Geschehen sendet, entsteht an ihnen kein urheber- oder persönlichkeitsrechtlicher Schutz. Es ist daher anzunehmen, daß genau wie beim Rundfunk, auch beim Bildfunk die Sendung solcher Reportagen frei sein wird. Aber eine anderweitige Wiedergabe (z. B. Wiedersendung, Nachdruck oder öffentliche Ausstellung) ist geschützt analog dem Photographieschutz („ein der Photographie ähnliches Verfahren"). Die gesendeten Bilder werden — ähnlich wie beim Film — eine schutzfähige Eigenschöpfung des Regisseurs oder Bühnenbildners sein. Neben dem Schriftwerk ist es eben eine bildnerische, sei es malerische oder bauende Leistung, die bei der Bildsendung dann als Geistesschöpfung berücksichtigt werden muß. Diese Schöpfung ist ein Werk, das bei der Frage nach dem Uebertragungsrecht durch Bildfunk als eigenes Schaffen zu achten und zu berücksichtigen ist. Besteht aber an dieser Schöpfung ein Urheberrecht, wäre sie also ein Werk mit allen Ansprüchen auf urheberrechtliche Behandlung, so fragt sich dann nur noch, ob dieses Recht dem Schöpfer, der das Bildhafte dieser Aufführung gestaltet hat, oder dem Unternehmer, für den er gearbeitet hat, zusteht. Dies beruht auf arbeitsrechtlichen Erwägungen, wie sie schon auf Seite 32 erläutert wurden.

Ferner wird auch bei der Bildfunksendung der Sänger, Schauspieler oder Musiker einen Einspruch auf Grund des Rechtes am eigenen Bild geltend machen können, wenn der Bildfunk sein Bild ohne Genehmigung gesendet hat. Die Bilder, die der Bildfunk sendet, sind nicht „erschienen", sodaß eine Wiedergabe in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern, nicht gestattet ist[66]) (§ 23 Lit. U. G.).

VII. Die Schallplatte.

Die Schallplatte, oder wie es im „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst" vom 19. Juni 1901/22. Mai 1910 heißt: die „Vorrichtung für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen", (hierher gehören auch das Orchestrion, die Spieldosen, Drehorgeln, das Pianola und das Phonola), nimmt als Vermittler eine nicht minder wichtige Stellung ein als der Film oder der Rundfunk. Als älteste der drei technischen Vermittler, Schallplatte, Film oder Rundfunk, ist ihre Stellung schon früh im Gesetz geregelt worden[67]).

66) Siehe hierzu Dienstag-Elster, S. 189/190.

67) Die rev. B. Ue. vom 13. Nov. 1908 schuf die .Grundlage für die Novelle vom 22. Mai 1910. Siehe hierzu Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, S. 156.

Nach § 12 Lit. U. G. Ziff. 5 steht dem Urheber das Recht zu, die Uebertragung seines Werkes auf eine mechanische Vorrichtung zu gestatten oder zu verbieten. § 22 Lit. U. G. aber beschränkt dieses Recht des Urhebers, frei zu bestimmen, ob und wann er die Vervielfältigung und Verbreitung oder die Aufführung seines Werkes genehmigen will. Wenn der Urheber das Recht auf die mechanische Vervielfältigung seines Werkes einmal gestattet und einem Hersteller übertragen hat, so muß er es auch jedem anderen inländischen Hersteller, natürlich gegen Vergütung erteilen [68]).

Nicht rechtliche, sondern wirtschaftliche Interessen waren es, die diese Einschränkung herbeiführten. Die Monopolstellungen einzelner Firmen sind zwar beseitigt und dadurch ist ein gesunder Wettbewerb ermöglicht worden. Wirtschaftlich mögen wohl Industrie und Urheber, deren Werke benutzt wurden, gute Einnahmen gehabt haben, aber durch die oben erwähnte einschränkende Bestimmung ist im Laufe der Zeit der künstlerische Wert der Schallplatte erheblich gesunken. Die Schallplattenindustrie sollte das zur Vervielfältigung und Verbreitung dienende Urheberrechtsgut sicher und zu angemessenen Preisen beziehen können. Es waren allein wirtschaftliche Gründe, die diese Entwicklung hervorriefen. Die Entschädigung der Urheber war auf einen Prozentsatz des Schallplattenpreises festgesetzt, den nun sowohl die Urheber, die geringe Kulturwerke schufen, als auch die, deren Schöpfungen kulturell bedeutsam waren, erhielten. Daraus ergab sich, daß nur geringe Beträge denjenigen ausbezahlt wurden, die wirkliche Werte geschaffen hatten. Man versuchte zwar einen Ausgleich herbeizuführen, indem man diese „wertvolle Kultur vermittelnden Schallplatten" zu einem höheren Preise verkaufte, aber dies war nicht möglich, da der Käufer wiederum nicht den höheren Preis bezahlen wollte. Das Gegenteil trat ein und die Urhebergebühren wurden nun nur in geringstem Maße oder überhaupt nicht ausbezahlt [69]).

§ 2, II Lit. U. G. hat den Künstler, der die Schallplatte besingt oder bespricht, in die gleiche Reihe gestellt, wie den Locher oder Stanzer, den mechanischen Arbeiter, der Drehorgeln oder Spieldosen bearbeitet. Der Gesetzgeber hat aber in diesem Paragraphen nicht beachtet, daß eine solche Bearbeitung begrifflich und damit tatsächlich etwas anderes ist als die im § 12 Lit. U. G. erwähnte [70]); denn nach dem sonstigen Willen des Gesetzes verschafft die Bearbeitung Urheberrecht. Der Methodik des Urheber-

68) Absatz 2 des Art. 13 rev. B. Ue. behält eine solche Einschränkung ausdrücklich der inneren Gesetzgebung eines jeden Landes vor.

69) Siehe hierzu die Ausführungen von Klopsch in „Deutsches Recht" 1936, S. 156/57.

70) Ebenso Marwitz-Möhring, a. a. O., S. 47 und 134.

rechtes sind dadurch Sorgen und Gefahren bereitet worden, und die Erkenntnis ist nicht klar zutage getreten, daß mit dieser Bestimmung, die fehl am Ort ist, etwas Wesentliches geschaffen wurde, nämlich ein gewerblicher Rechtsschutz und ein Leistungsschutzrecht des reproduzierenden Künstlers [71]).

§ 22 a Lit. U. G. besagt, daß „Vorrichtungen, die auf Grund einer gemäß § 22 erteilten Erlaubnis hergestellt sind, mit der im § 22 Abs. 1 Satz 2 festgesetzten Beschränkung ohne eine weitere Erlaubnis zu öffentlichen Aufführungen benützt werden dürfen." Der Urheber muß also das Aufführungsrecht, über das er sonst besonders verfügt, gleichzeitig mit seinem Werk abgeben. Ihm ist daher nicht die Möglichkeit gegeben, Lautsprecherverbreitungen zu verhindern [72]). Dieses Recht der Zwangslizenz (behandelt in den §§ 22 ff. Lit. U. G.) wird verschieden bewertet. Die einen verteidigen es, indem sie von der Gefahr der Monopolbildung bei der Schallplattenindustrie sprechen, die anderen dagegen weisen darauf hin, daß der Urheber gezwungen sei, mit Personen Verträge abzuschließen, die entweder wirtschaftlich unsicher oder ihm sonst wenig genehm sind. Ferner weisen sie auf die Unmöglichkeit hin, die Monopolgefahr zu beseitigen [73]). Bis jetzt sind die Interessen der Urheber in der Ammre verwertet worden [74]). Die Abschaffung dieser Sonderbestimmung wird heute energisch von den schaffenden sowie ausübenden Künstlern gefordert. Denn heute soll wieder der lebende Mensch gegenüber der Maschine zu seinem Recht kommen; nachdem außerdem das Gesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten auf dem Gebiet der Zwangslizenzen eine Klärung gebracht hat, ist der § 22 a Lit. U. G. nicht mehr zu rechtfertigen [75]).

---

71) Ebenda S. 47. Ferner Dienstag-Elster, a. a. O., S. 178.

72) Vgl. auch Dienstag-Elster, a. a. O., S. 179.

73) Vgl. hierzu die beiden Referate von Alfred Baum und Gustav Bock für den Urheberrechtsausschuß zur Vorbereitung der Romkonferenz (GRUR. 1927, Sonderheft September, S. 40 ff.). Ferner Marwitz-Möhring, a. a. O., S. 193 ff.

74) Die „Ammre", die von den Bruttoeinnahmen 60 bis 75% an den Bezugsberechtigten, (Komponisten, Textdichter oder Verleger) abführte und 40 bis 25% für sich als Unkostendeckung und Geschäftsgewinn behielt, verteilte im Jahre 1910 71 169 *RM*, 1913 350 675 *RM*. Sie ließ sich die Urheberrechte, soweit sie die mechanischen und kinematographischen Wiedergaben betrafen, für die geschaffenen und künftigen Werke des Mitgliedes übertragen. Die Kontrolle übte sie bei Fabriken und Händlern von Schallplatten und dergl. aus und hatte das System der auf die Erzeugnisse zu klebenden namenlosen Lizenzmarken eingeführt. Geschäftsbetrieb und Verrechnung hatten einen sehr großen Umfang.

Nähere Ausführungen über die Zwangslizenz siehe Dienstag-Elster, a. a. O., S. 179 ff.

75) Klopsch führt in „Deutsches Recht" 1936 S. 157/58 folgendes aus: „Erwähnt zu werden verdient in diesem Zusammenhang, daß auch

Im Laufe der Zeit hat sich von selbst herausgestellt, daß die Bestimmungen des § 22 Lit. U. G. sich nicht günstig auswirkten. Ob die Schallplattenindustrie überhaupt bereit war, künstlerisch und technisch hochwertige Werke zu liefern, sei dahingestellt. Urheber sowie Schallplattenindustrie brachten in den letzten Jahren vielfach minderwertige Werke heraus [76]). So kam man den Wunsch der Massen entgegen, sich für wenig Geld viele und künstlerisch leichte Schallplatten zu kaufen, andererseits konnten die Firmen im Konkurrenzkampf, da ihnen das Urheberrechtsgut zu gleichem Tarif zur Verfügung stand, die Preise gegenseitig unterbieten, wenn die Möglichkeit bestand, ein lohnendes Geschäft, das eine Massenherstellung zur Folge haben mußte, abzuschließen. Außerdem mußten ja auch die Kosten für den technischen Apparat, für die Gagen prominenter Künstler und Kapellen mit einkalkuliert werden [77]). Eine Neuregelung auf diesem Gebiet ist damit ein vordringliches Erfordernis.

Bei der Umgestaltung des Urheberrechtes wird der nationalsozialistische Staat den Urheber wirtschaftlich besser stellen, als es früher der Fall war. Gleichzeitig soll aber auch die Industrie zu ihrem Rechte kommen.

Wie bei dem Gesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten die Stagma die Interessen der Urheber vertritt, so wird bei einer künftigen Regelung auch hier nach dem Vorbild der Stagma eine Gesellschaft zur mechanischen Vervielfältigung geschaffen werden müssen [78]).

---

für das internationale Recht das Bestreben nicht nur der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (in der die Autorenverbände fast aller Kulturländer vereinigt sind), sondern auch des internationalen Verbandes der Schallplattenindustrie dahingeht, den Vorbehalt des Art. 13 der rev. B. Ue. soweit er nicht auf die freie Benutzung der Schallplatte zur öffentlichen Aufführung bezieht, zu beseitigen (Stresabeschlüsse vom 2./3. Juli 1934, veröffentlicht in der Zeitschrift der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs: Inter Auteurs 1934/1935)."

76) Siehe hierzu Klopsch in „Deutsches Recht" 1936 S. 157/58.

77) Klopsch, in „Deutsches Recht" 1936 S. 157: „Ob diese wenig gesunden Verhältnisse beseitigt werden können durch Abschaffung des auf die Zwangslizenz bezüglichen Vorbehaltes in Abs. 2 des Art. 13 der rev. B. Ue. und dadurch der Zwangslizenz überhaupt, ist recht zweifelhaft. Da die englische Form der Zwangslizenz mit gesetzlich fest normiertem Tarif (6 1/4% des Schallplattenpreises) der mächtigen Industrie Großbritaniens beachtliche Vorteile sichert gegenüber der anderer Länder, insbesondere Deutschlands, wo durchweg 7 1/2% des Schallplattenpreises als Urhebergebühr bezahlt werden müssen, wird in absehbarer Zeit für das internationale Gebiet mit einer Aenderung des gegenwärtigen Rechtszustandes kaum zu rechnen sein."

78) Diese Gedanken sind ausgeführt in dem § 24 des „NSJ.-Entwurfes eines neuen deutschen Urheberschutzgesetzes" (veröffentlicht in Ufita 1934,

Der einzelne Urheber soll berechtigt sein, über sein Recht, nämlich die Erlaubnis zur mechanischen Vervielfältigung, nach freiem Ermessen zu bestimmen, es Dritten zu überlassen und im Gegensatz zum bisherigen Recht, nicht gezwungen sein, dieses Recht auch anderen übertragen zu müssen [79]).

Pflicht des Schallplattenherstellers ist es, das erworbene Urheberrechtsgut, den geistigen Rohstoff, so auf die Platte aufnehmen zu lassen, wie er es von dem Urheber erworben hat. Entsprechend dem kulturellen Wert eines Werkes hat der Hersteller die Pflicht, daß nur gute Kräfte zur Aufnahme verwendet werden. Sollte das Werk des Autors schlecht wiedergegeben werden, so kann er sich gegen die Verbreitung solcher Platten wehren; Verschlechterungen sind weder durch Gesetz noch durch Vertrag erlaubt. Weder der Vertrag, der das Recht der mechanisch-musikalischen Wiedergabe einräumt, noch das Gesetz, dessen Sinn durch die §§ 12 und 14 Lit. U. G. in der Richtung eines Schutzes gegen verändernde Bearbeitungen festgelegt ist, rechtfertigen solche Verschlechterungen. Aus der Natur des Urheberpersönlichkeitsrechtes kann der Autor sein Recht geltend machen, falls er nicht vertraglich hierauf verzichtet hat. Den schaffenden Künstlern ist durch § 12 Nr. 5 Lit. U. G. in Verbindung mit § 14 Nr. 4 die Möglichkeit gegeben, gegen Verschandelung ihrer Werke vorzugehen. Die Bestimmungen der §§ 2, II und 22 a Lit. U. G. können hierdurch eingeschränkt werden [80]).

Da in den letzten Jahren der Rundfunk in seinem Programm in verstärktem Maße die Sendung von Schallplatten aufgenommen hat, hat die Schallplattenindustrie versucht, auf dem Wege der

---

Bd. 7, Heft 4 S. 383 ff.) und zwar in derjenigen späteren Fassung, die in dem Aufsatz „Urheberrecht-Urheberschutz" (Klopsch in Ufita 1935, Bd. 8, Heft 2, S. 137) veröffentlicht wurde und wie folgt lautet:

§ 24 NSJ.-Entwurf.

1. Wer gewerbsmäßig Rechte der mechanischen Verfielfältigung vermittelt, hat die Erlaubnis zur mechanischen Vervielfältigung zu erteilen, wenn der Vervielfältiger sich schriftlich zur Zahlung des angemessenen Entgelts bereit erklärt hat und wenn durch die mechanische Vervielfältigung die Urheberehre nicht verletzt wird.
2. Das Recht, die Erteilung der Erlaubnis zu verlangen, steht jedoch nur den Mitgliedern solcher Verbände zu, die vom Präsidenten der Reichskulturkammer als Organisation von Herstellern mechanischer Vorrichtungen anerkannt worden sind.
3. Die Erlaubnis kann verweigert werden, wenn der Preis des mechanischen Vervielfältigungsstückes unter einer Grenze liegt, die durch den Präsidenten der Reichskulturkammer festgesetzt wird."

(Vgl. Klopsch, in „Deutsches Recht" 1936, S. 157).

79) Ebenda, S. 157.

80) Siehe hierzu Dienstag-Elster, a. a. O., S. 182 ff. Ueber die Vermittlung durch Lautsprecher siehe die oben erwähnten Ausführungen.

Klage die Sendung von Schallplatten durch den Rundfunk zu verhindern. Diese Klage erfolgte aus wirtschaftlichen Gründen, denn die finanzielle Lage der Schallplattenindustrie hat sich nicht nur aus den angegebenen Gründen, sondern auch infolge der weiten Verbreitung des Rundfunks immer mehr verschlechtert. Die Schallplattenindustrie hoffte durch Urteil die Sendung von Schallplatten zu verhindern und glaubte so ihren Umsatz zu heben, indem das Volk gezwungen würde, wieder mehr Schallplatten zu kaufen, wenn es berühmte Künstler, Sänger oder Musiker hören wollte.

Das Kammergericht hat am 10. Februar 1936 [81]) in dem berühmten Schallplattenprozeß sein Berufungsurteil gefällt. Der Vorsitzende des erkennenden Senats führte hierzu im einzelnen aus: Der Rundfunk kann ohne Zustimmung der Schallplattenhersteller Musikschallplatten senden. Der Urheber kann ihn daran nicht hindern. Da im übrigen diese Streitfrage eine „bürgerliche" Rechtsstreitigkeit sei, so sei die Frage des Rechtsweges bejaht worden. Bei der Urteilsbegründung sei zu prüfen gewesen, ob § 22 a Lit. U. G. in diesem Falle angewandt werden könnte. Nach diesem Gesetz dürfen Vorrichtungen zur mechanischen Wiedergabe eines Werkes der Tonkunst, die auf Grund einer gemäß § 22 Lit. U. G. erteilten Erlaubnis hergestellt sind, mit gewissen Beschränkungen ohne eine weitere Erlaubnis zur öffentlichen Aufführung benutzt werden. Der Vorsitzende führte hierzu noch aus, indem er auf die ständige Rechtsprechung des Reichsgerichts hinwies, daß der Gesetzgeber bei der Einführung des § 22 a an den Rundfunk noch nicht hätte denken können, aber die technischen Fortschritte könnten ältere Gesetze nicht unanwendbar machen. Der Senat sei deshalb unter Berücksichtigung dieses besonderen Falles zu dem Ergebnis gekommen, daß die Schallplattensendung unter den Begriff der öffentlichen Aufführung fällt. Hierbei sei noch zu prüfen gewesen, inwieweit die Rechtsauffassung des Reichsgerichtes [82]) in diesem Falle zur Anwendung gelangen könne. Das Reichsgericht hat in der in der Anmerkung [82]) erwähnten Entscheidung festgestellt, daß die entgeltliche Sendung eines Schriftwerkes unter die gewerbsmäßige Verbreitung im Sinne von § 11 Abs. 1 Lit. U. G. falle und deshalb unzulässig sei. Das Kammergericht ist von dieser Auffassung abgewichen und hat sie für unanwendbar erklärt. Es erklärte, die Sendung von Musikschallplatten sei eine mechanische Uebertragung, die gemäß § 22 a Lit. U. G. nicht dem Urheberrechtsschutz unterliege. Das Reichsgericht hatte damals festgestellt, daß eine Sendung kein öffentlicher „Vortrag" sei, der im Falle eines

81) Vgl. DJZ. 1936, S. 312.
82) RGZ. 113/413 ff.

bereits erschienenen Werkes gemäß § 11 Abs. 3 Lit. U. G. freigegeben ist. Bei der Entscheidung im Schallplattenprozeß hat sich das Kammergericht jedoch nicht mit der Frage auseinandergesetzt, ob auf eine Schallplattensendung der Begriff der öffentlichen „Aufführung" uneingeschränkt zur Anwendung gelangen kann, ohne daß dabei eine urheberrechtliche Verletzung erfolgt. Man muß nämlich unterscheiden, daß Vortrag und Aufführung zwei verschiedene Begriffe sind. Der Gesetzgeber jedoch hat damals an zwei Vorgänge gedacht, deren äußerer Ablauf eine weitgehende Uebereinstimmung zeigte. Durch die Entwicklung der Technik ist hier ein Problem aufgetaucht, das noch einer endgültigen Lösung bedarf und es ist anzunehmen, daß das Reichsgericht sich jedenfalls noch einmal mit dem Begriff des Vertrages befassen muß. Dabei kann leicht eine andere Auffassung des Begriffes Vortrag Platz greifen[83]).

Durch das Urteil des Kammergerichts ist dem Rundfunk wieder die Möglichkeit gegeben, die beliebten Schallplattenkonzerte zu senden, und warum soll mancher Hörer dadurch nicht angeregt werden, sich die eine oder andere Schallplatte, die ihm gefallen hat, zu kaufen? Auch wenn das Urteil für die Schallplattenindustrie günstig ausgefallen wäre, so wäre auch kein größerer Umsatz erzielt worden. Der Rundfunk nimmt aber durch Schallplattensendungen nicht den Künstlern ihren Verdienst, denn es ist von maßgebender Seite betont worden, daß der Künstler, soweit es irgend möglich ist, immer zu den Sendungen im Rundfunk herangezogen werden soll. Reden und Vorträge, die auf Schallplatten von der Industrie aufgenommen worden sind, dürfen ohne ihre Genehmigung nicht gesandt werden[84]). Der Rundfunk hat sich daher selbst geholfen, indem er durch eigene Aufnahmeapparaturen die wichtigsten Reden, Tages- und Sportereignisse aufnehmen läßt und diese,

---

83) Vgl. DJZ. 1936, S. 312.

84) Vor dem Kammergericht Berlin wurde am 10. Februar 1936 in zweiter Instanz das erstinstanzliche Urteil des Landgerichts Berlin vollinhaltlich bestätigt. Danach ist der Rundfunk berechtigt, Musikschallplatten ohne Zustimmung der Schallplattenhersteller zu senden. Soweit es sich um die Kosten des Rechtsstreites handelt, hat sich das Kammergericht auf einen für den Rundfunk günstigeren Standpunkt gestellt als das Landgericht. Es hat entschieden, daß die Schallplattenhersteller neunzehn Zwanzigstel und der Rundfunk ein Zwanzigstel der Kosten zu tragen haben.

Das Kammergericht ist zu dieser Entscheidung aus der Erwägung heraus gekommen, daß die reinen Vortragsplatten gegenüber den früher im Rundfunk gesandten Musikschallplatten nur einen ganz geringen Hundertsatz ausmachen.

(Deutsche Allgemeine Zeitung, Reichsausgabe, Berlin, 11. Februar 1936, 75. Jahrg., Nr. 67/68. Desgl. Erlanger Tagblatt 1936, Nr. 35 vom 11. Febr. 1936, 79. Jahrg.).

seine eigenen Schallplatten, dann zu einem geeigneten Zeitpunkte sendet.

8. Kapitel:

Der zivilrechtliche Schutz des Vermittlers.

Die Schutzbestimmungen für den Vermittler sind außerhalb der urheberrechtlichen Spezialgesetze zu suchen, da die Urhebergesetze, wenn auch der Vermittler sein Schutzrecht meist vom Autor ableitet, sich hauptsächlich mit dem Schutz eines Werkes und des Autors befassen.

In erster Linie dient zum Schutze des Vermittlers die Unterlassungsklage. Es handelt sich dabei um die abwehrende Unterlassungsklage des § 1004 BGB., die auf Beseitigung einer vorhandenen Verletzung des Rechtes des Vermittlers im Einzelfall oder auf Unterlassung künftiger rechtswidriger Eingriffe in dieses Recht gerichtet ist.

In der Rechtsprechung und in der Literatur herrscht Einmütigkeit darüber, daß eine allgemeine Vorschrift über den Unterlassungsanspruch im BGB. fehlt. Aus den §§ 12, 550, 577, 581, 862, 1004, 1017, 1027, 1029, 1053, 1065, 1068, 1090, 1134, 1192 und 1227 BGB. ist aber der allgemeine Rechtsgedanke zu entnehmen, daß der, dem ein Eingriff in sein Recht droht, berechtigt ist, auf Unterlassung zu klagen. Auch die Rechtsprechung gibt diesen Unterlassungsanspruch aus Gründen der Rechtssicherheit gegen den Eingriff in eine anerkannte Rechtssphäre neben dem Schadensersatzanspruch [1]).

Da man nun das Recht des Vermittlers wohl als ein absolutes Recht im Einzelfall ansehen kann, ist der Vermittler in entsprechender Anwendung des § 1004 BGB. gegen Eingriffe in seine Rechtssphäre geschützt. Die Klage richtet sich dabei gegen jeden, der sich in die Reihe der Vermittler einschiebt, ohne die Berechtigung hierzu zu haben, wie auch umgekehrt der Urheber und die Autorengesellschaft mit der gleichen Klage gegen diejenigen Personen vorgehen können, die in unerlaubter Form eine Verbreitung von geschützten Werken vornehmen [2]).

Voraussetzung der vorbeugenden Unterlassungsklage ist im Gegensatz zu der Schadensersatzklage aus dem § 823 und § 826

1) RGZ. 93/291.
2) Siehe hierzu RGZ. 49/33; ferner Riezler, a. a. O., S. 114.

BGB. nicht Verschulden, sondern nur Wiederholungsgefahr [3]). Bei schuldhafter rechtswidriger Verletzung der Vermittlerstellung durch Dritte ist der Unterlassungsanspruch nicht nur ein negatorischer Abwehranspruch in Anlehnung an § 1004 BGB., sondern auch ein Anspruch aus unerlaubter Handlung. Diese deliktische Unterlassungsklage ist auch vom Reichsgericht anerkannt [4]). Allerdings hat das Reichsgericht insofern eine Einschränkung gemacht, als der allgemeine deliktische Unterlassungsanspruch nicht gegeben sein soll, wenn die unerlaubte Handlung mit krimineller Strafe bedroht ist [5]). Da ein eigener Vermittlerschutz in dieser Richtung durch die Urhebergesetze nicht gegeben ist, steht der Erhebung der Negatorienklage nichts im Wege. Ihr Rechtsschutzbedürfnis ist zu bejahen.

Die Zulassung der deliktischen Unterlassungsklage ist vor allem deswegen von Bedeutung, weil nach § 32 ZPO. die Klage auch bei dem Gerichte anhängig gemacht werden kann, in dessen Bezirk die Handlung begangen worden ist.

Ein weiteres Schutzmittel des Vermittlers ist die Feststellungsklage des § 256 ZPO. Sie setzt voraus, daß der Kläger, hier also der Vermittler, ein rechtliches Interesse an der alsbaldigen Feststellung des Bestehens bezw. des Nichtbestehens seines Rechtsverhältnisses gegenüber dem Urheber bezw. nichtberechtigtem Vermittler hat. Wird dabei gleichzeitig eine Schadensersatzklage erhoben, so ist die Feststellungsklage grundsätzlich als unzulässig abzuweisen, da in diesem Falle zu ihrer Erhebung das Rechtsschutzbedürfnis fehlt.

Jede Störung der Tätigkeit des Vermittlers kann sich auch als unerlaubte Handlung herausstellen. Eine solche aber berechtigt gemäß § 823 BGB. und evt. auch § 826 BGB. zur Erhebung einer Schadensersatzklage. Die Berechnung des Schadens bemißt sich nach dem Grundsatz des § 249 BGB. Neben dem Schadensersatzanspruch kann zu Gunsten des Vermittlers auch noch ein Anspruch auf Herausgabe der durch die unberechtigte Vermittlung erzielten Bereicherung gemäß §§ 812 ff. BGB. in Betracht kommen. Während dieser Anspruch vom Reichsgericht bei Urheberrechtsverletzungen verneint wird [6]), ist er für den Vermittler unbedingt anzuerkennen. Letzterer ist durch die unberechtigte Handlung eines anderen unmittelbar geschädigt und der andere um das Honorar unmittelbar ungerechtfertigt bereichert. Der unmittelbare Kausalzu-

---

3) Siehe RG. in JW. 1915, S. 29.
4) Siehe RG. 77/217.
5) Diese Auffassung ist nunmehr aufgegeben in RGZ. 116/151. Vgl. allerdings 123/253; 124/253.
6) Siehe hierzu RGZ. 113/424.

sammenhang zwischen der Handlung und der Bereicherung, ohne den mit Ausnahme der §§ 816 und 822 BGB. eine Bereicherungsklage nicht haltbar ist, ist damit gewahrt.

Gegenüber dem Autor steht dem Vermittler, wenn zwischen beiden besondere vertragliche Beziehungen bestehen, der Anspruch auf Erfüllung bezw. Schadensersatz wegen Nichterfüllung zu. Voraussetzung hierzu ist schuldhafte Vertragsverletzung durch den Urheber.

9. Kapitel:

Der zivilrechtliche Schutz des Urhebers gegenüber dem Vermittler.

Dem Urheber stehen mannigfache Schutzmittel zur Seite. Diese finden sich teils im Urheberrecht selbst, teils im BGB. Bestehen zwischen ihm und dem Vermittler vertragliche Beziehungen, so kann er von diesem bei Vertragsverletzung nach § 276 BGB. Schadensersatz wegen Nichterfüllung verlangen. Daneben stehen ihm Ansprüche aus unerlaubter Handlung und im gegebenen Fall auch aus ungerechtfertigter Bereicherung zur Verfügung. Schließlich dient auch ihm analog § 1004 BGB. als Schutzmittel gegen den Vermittler.

Bei einem Rechtsstreit, den der Urheber gegen den Vermittler führt, ist es sehr oft geboten, den vom Urheber, hier dem Kläger, für rechtmäßig gehaltenen Zustand sicherzustellen, bevor das Urteil ergangen oder rechtskräftig geworden ist. Die Zivilprozeßordnung ermöglicht es dem Kläger, eine einstweilige gerichtliche Verfügung für seinen sicherzustellenden Rechtsanspruch zu erlangen. Nach § 940 ZPO. ist sie zum Zwecke der Regelung eines einstweiligen Zustandes zulässig, sofern diese Regelung zur Abwendung wesentlicher Nachteile oder aus anderen Gründen nötig erscheint. Wenn der Gegner, hier der Vermittler, das Werk des Klägers ohne dessen Erlaubnis nachdruckt und verbreitet, so können dem Berechtigten Nachteile entstehen, die ihn schädigen, auch wenn der Vermittler nicht bösgläubig gehandelt hat. Eine Rechtsverletzung, die vorliegen muß, ist vom Antragsteller glaubhaft zu machen. Falsch aber ist es, wenn die Erlassung der einstweiligen Verfügung davon abhängig gemacht werden soll, daß der Beklagte schuldhaft gehandelt und der Kläger das Recht habe, eine Schadensersatzforderung geltend zu machen[1]).

1) Dieser verfehlten Praxis huldigte früher das Reichsgericht. Vgl. RGE. bei Gareis, Bd. 9, S. 522 und in JW. 1894, S. 126. Dagegen die herrschende Meinung: vgl. Kohler, Handb. des Patentrechts, S. 880 ff.; Allfeld, Patentrecht, Bemerkung 13 c.

Die einstweilige Verfügung kann nur auf Antrag des Verletzten ergehen, unabhängig von dieser Schutzmaßnahme kann die Klage erhoben werden. Mit dem Antrag zusammen wird aber meistens eine Feststellungsklage oder eine abwehrende Klage verbunden werden.

Ferner kann das Gericht bestimmen, daß zu einem bestimmten Termin die Klage erhoben wird. Nach den §§ 936, 926 ZPO. ist durch Endurteil auf Antrag die Aufhebung der einstweiligen Verfügung auszusprechen, wenn der oben erwähnten Anordnung nicht nachgekommen ist [2]).

10. Kapitel:

Der strafrechtliche Schutz des Urhebers gegenüber dem Vermittler.

Neben einem ausgedehnten zivilrechtlichen Schutz genießt der Urheber auch einen besonderen strafrechtlichen Schutz. Die strafrechtlichen Folgen einer unerlaubten Wiedergabe eines Werkes ergeben sich aus den §§ 38 ff. Lit. U. G. Aus diesen Bestimmungen geht hervor, daß eine Strafverfolgung nur bei vorsätzlichem Handeln zulässig ist. Ein solches liegt aber schon dann vor, wenn der Täter sich der Möglichkeit eines Eingriffs in ein fremdes Urheberrecht bewußt ist und trotzdem die Wiedergabe des Werkes durchführt, also mit dolus eventualis handelt [1]).

Täter der vorsätzlichen, unbefugten gewerbsmäßigen Verbreitung oder öffentlichen Aufführung eines Werkes ist z. B. im Rahmen des Rundfunks in der Regel der Leiter der Sendegesellschaft; denn dieser trifft die Auswahl des Werkes zum Zwecke der Vermittlung und Aufführung. Klavierspieler, Sänger, Rezitatoren usw. sind nur dann Täter, wenn sie ihr Programm selbständig bestimmen. Letztere können der Beihilfe schuldig sein, wenn die Auswahl der Werke durch den Sendeleiter bestimmt wird und sie sich des Eingriffs in das fremde Urheberrecht bewußt sind. Im übrigen finden auch hier die allgemeinen Vorschriften des Strafgesetzbuches über Mittäterschaft, Anstiftung und Beihilfe Anwendung.

Bei unerlaubten Vervielfältigungen hat der verletzte Autor gemäß § 42 Lit. U. G. noch das Recht, die Einziehung bezw. Vernichtung der zur widerrechtlichen Vervielfältigung benutzten Einrichtungen zu verlangen.

---

2) So Riezler, a. a. O., S. 151/152.

1) Siehe hierzu Riezler, a. a., S. 163; ferner Allfeld, I, a. a. O., S. 224.

11. Kapitel:

Der Rechtsschutz des Urhebers gegenüber dem Verleger und der des Verlegers gegenüber dem Urheber.

Der Urheber genießt einmal besonderen Schutz kraft seines Urheberrechtes. Außer diesem stehen ihm alle Mittel gegen den Verleger zur Verfügung, die in dem Verlagsgesetz §§ 36 bis 40 aufgeführt sind. Hierzu gehört auf zivilrechtlichem Gebiet Schadensersatz, auf strafrechtlichem Geldstrafe, Buße, verbunden mit der Vernichtung des Werkes. Der Urheber hat damit gegen den Verleger die gleichen Rechte wie gegen jeden Dritten, allerdings beschränkt durch den Verlagsvertrag. Aus diesem Vertrag können ebenfalls Schadensersatzansprüche abgeleitet werden, dies ergibt sich aus dem § 35, §§ 37, 38 des Verlagsgesetzes in Verbindung mit den §§ 249 ff. BGB. Dabei tritt vor allem das schuldrechtliche Verhältnis des Verlagsvertrages klar zutage.

Aus der Tatsache, daß ein Verlagsverhältnis sowohl aus schuldrechtlichen, sowie auch aus urheberrechtlichen dinglichen Momenten besteht, ergibt sich, daß Rechtsverletzungen gegen den Urheber teils urheberrechtlicher, teils vertragsrechtlicher Natur sein können. So bildet z. B. ein widerrechtlich veranstalteter Druck dann, wenn der Verleger beliebig viele Auflagen gegen Entschädigung drucken darf, bei Nichtleistung der Entschädigung nur eine Vertragsverletzung. Andererseits ist eine ungerechtfertigte Auflagenvermehrung zugleich Verletzung des Urheberrechtes des Verfassers [1]).

Rechtsschutz genießt aber nicht nur der Urheber gegen den Verleger, sondern auch der Verleger gegenüber dem Urheber; gemäß § 9 Abs. 2 des Verlagsgesetzes hat der Verleger als Vermittler gegen den Urheber hinsichtlich der Verletzung seines dinglichen Rechts die Rechtsschutzmittel des Urheberrechts. Außerdem stehen ihm auch aus dem Vertrage sowie dem Verfasser selbst Ersatz und Schadensersatzansprüche zur Verfügung. Es ist wohl möglich, daß auch ein Verfasser dem Verleger gegenüber den Verlagsvertrag und das dingliche Verlagsrecht verletzt. Dies ist z. B. dann gegeben, wenn er vertragswidrig an einem Konkurrenzwerk mitarbeitet und dort vielleicht den gleichen Beitrag veröffentlicht. Im letzteren Fall besteht noch ein selbständiger Wettbewerbsschutz für den Verleger gegenüber dem Autor.

---

1) Siehe hierzu KG. in MuW. Bd. 20, S. 165.

12. Kapitel:

Der Rechtsschutz des Urhebers gegenüber dem Rundfunk als Vermittler

Wie oben bei den einzelnen Vermittlern ausgeführt wurde, kann der Urheber von jedem Vermittler verlangen, daß das Werk so vermittelt wird, wie es der Urheber geschaffen hat oder wenigstens nur mit solchen Aenderungen versehen, die die Vermittlung geeigneter machen. Schon aus seiner urheberrechtlichen Stellung heraus kann sich der Schöpfer eines Werkes mit Erfolg gegen veränderte Wiedergabe wehren. Die Klage richtet sich dabei jeweils gegen den Aufführenden, d. h. denjenigen, der die Aufführung oder Wiedergabe veranstaltet.
Die zivilrechtlichen Ansprüche des Urhebers gegen den Vermittler sind teils aus dem Lit. U. G., teils aus den allgemeinen Vorschriften des bürgerlichen Rechts zu entnehmen.

Wie schon oben bei der Behandlung des Schutzes des Vermittlers gegen Dritte, so besteht auch für Urheber die Möglichkeit, auf Beseitigung einer vorhandenen Verletzung seines Rechtes oder was beim Rundfunk vorwiegend in Frage kommt, auf Unterlassung künftiger rechtswidriger Einwirkung in dieses Recht zu klagen. Dabei wird analog der § 1004 BGB. zur Stützung der Klage angewandt.

Des weiteren hat der Urheber wie der Vermittler bei schuldhafter widerrechtlicher Urheberrechtsverletzung gemäß § 823 BGB. auch einen Anspruch aus unerlaubter Handlung. Zur Erhebung der Klage sind gemäß § 32 ZPO. für den Fall unbefugter radiotechnischer Wiedergabe alle die Gerichte zuständig, in deren Bezirk das Werk gehört werden kann oder gehört worden ist.

Endlich ist gemäß §§ 36, 37 Lit. U. G. jeder, der vorsätzlich oder fahrlässig unter Verletzung der ausschließlichen Befugnis des Urhebers ein Werk durch Rundfunk gewerbsmäßig verbreitet oder öffentlich aufführt, zum Ersatz des daraus entstehenden Schadens verpflichtet. Diese Verpflichtung tritt auch dann ein, wenn das Werk nur zu einem Teil verbreitet oder öffentlich aufgeführt wird (§ 41 Lit. U. G.) Gemäß § 40 Lit. U. G. tritt für den Fall, daß in dem Strafverfahren eine Buße verlangt wird, diese an die Stelle eines Schadensersatzanspruches. Daneben bleibt der Anspruch auf Herausgabe der durch die unberechtigte radiotechnische Wiedergabe eines Werkes erzielten Bereicherung gemäß § 812 BGB. bestehen. Dieser Anspruch steht dem Berechtigten wahlweise neben dem ebengenannten Schadensersatzanspruch zu.

Bestand zwischen dem Urheber und dem Vermittler ein selbständiges Vertragsverhältnis auf Wiedergabe des Werkes im Rundfunk, so kann unter Umständen ein Abweichen von der vom Urheber vorgeschriebenen Wiedergabeform positive Vertragsverletzung sein. Bei ihrer Zugrundelegung ist der Verletzte, hier also der Urheber, zum Schadensersatz gemäß §§ 276, 279 BGB. berechtigt. Auch dieser Anspruch steht ihm wahlweise neben den schon oben genannten zur Verfügung.

§ 42 Lit. U. G. kommt für den Rundfunk nicht zur Anwendung, da bei ihm eine Vervielfältigung nicht vorliegt. Auch analoge Anwendung ist nicht anzunehmen, da Sender und Empfangsapparate nicht ausschließlich zur widerrechtlichen Vervielfältigung bestimmt sind, § 42 Lit. U. G. aber zur Einziehung bezw. Vernichtung voraussetzt, daß die zur widerrechtlichen Vervielfältigung benützten Vorrichtungen ausschließlich hierzu bestimmt sind.

13. Kapitel:

Der Rechtsschutz des Urhebers im Rahmen der Theater- und Filmvorführungen.

Wie beim Rundfunk können auch hier urheberrechtliche Verletzungen bei Wiedergaben von Oper, Operetten, Schauspielen usw. in Frage stehen. Der zivilrechtliche Weg, den der Urheber zu seinem Schutz eingeschlagen hat, ist der gleiche wie bei der unberechtigten Aufführung im Rundfunk. Die Klage kann sich hier sowohl gegen den Theaterunternehmer, wie auch gegen den Regisseur und Künstler richten.

Das Gleiche gilt hinsichtlich der strafrechtlichen Folgen einer vorsätzlichen Verletzung des Urheberrechtes.

Ein eigenes Filmurheberrecht ist zwar erst durch die Novelle von 1910 im Urhebergesetz[1]) ausdrücklich festgelegt worden; ein solches Recht mußte sich aber auch aus den Grundgedanken des Urheberschutzgesetzes von selbst ergeben. So gibt es einen Urheberschutz sowohl gegen kinematographische Wiedergabe gemäß § 12 Ziff. 6 Lit. U. G., wie auch einen eigenen Urheberschutz für das Filmwerk selbst gemäß § 14 Ziff. 5 Lit. U. G. Daneben kann der Verletzte wahlweise, wie bei der Verletzung durch Rundfunk ausgeführt wird, zu seinem Schutz mit der Klage aus § 1004 BGB.

1) Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901/22. Mai 1910.

bezw. wenn er einen Schaden erlitten hat, mit der Klage aus den §§ 823, 826 BGB. vorgehen. Gleichzeitig steht ihm auch ein Anspruch aus ungerechtfertigter Bereicherung zu, soweit ein solcher durch die unberechtigte Theateraufführung entstanden ist.

Aber auch der Vermittler ist gegenüber dem Urheber nicht schutzlos. Ihm steht allerdings neben einer Teilübertragung des Urheberrechtes das Vertragsrecht zur Verfügung und dies auch nur dann, wenn der Urheber seinen vertraglichen Pflichten gegenüber dem Vermittler nicht nachkommt oder entgegen dem Vertrag, kraft dessen einem bestimmten Theater das alleinige Aufführungsrecht zugesichert wurde, das betreffende Werk auch anderen Theatern vertraglich zur Aufführung überläßt. In diesem Falle kann der verletzte Vermittler einmal Schadensersatz wegen positiver Vertragsverletzung gemäß den §§ 276, 325 BGB. verlangen. Hinsichtlich des durch Ueberlassung des Werkes an andere erzielten Erlöses stehen ihm Ansprüche aus ungerechtfertigter Bereicherung, bezw. auf Schadensersatz wegen unerlaubter Handlung nach den §§ 812, 823 Absatz 1 und 2 BGB. zur Verfügung.

Ein besonderer strafrechtlicher Schutz des Vermittlers gegen den Urheber besteht nicht.

Nichts anderes gilt auch für den Konzertveranstalter und den Schallplattenhersteller. Bei Schallplattenherstellung kann außer den übrigen Bestimmungen noch § 42 Lit. U. G. angewandt werden, nämlich Vernichtung der zur Vervielfältigung bestimmten Vorrichtungen.

14. Kapitel:

Die Stellung des Vermittlers in der nationalsozialistischen Gesetzgebung.

Der nationalsozialistische Staat hat sich auf dem Gebiete der Kunst große Aufgaben gestellt, die durchzuführen er entschlossen ist. Eine dieser Aufgaben ist es, das deutsche Volk in Zukunft vor Werken und ihrer Verbreitung zu schützen, die nur einen unheilvollen Einfluß auf die deutsche Seele ausüben könnten. Durch die Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und später der Reichskulturkammer ist der Grundstein zu einem neuen kulturellen Aufstieg gelegt worden. „Die Reichskulturkammer hat die Aufgabe, durch Zusammenwirken der Angehörigen aller von ihr umfaßten Tätigkeitszweige unter der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda die deut-

sche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln und zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörenden Gruppen einen Ausgleich zu bewirken." So lautet § 3 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. Nov. 1933. Hieraus ergeben sich klar und eindeutig die Aufgaben der Reichskulturkammer. In den §§ 4 bis 6 ist die Kammerzugehörigkeit geregelt.

Aus diesen Bestimmungen geht hervor, daß die Vermittler, deren Stellung in dieser Arbeit behandelt wurde, der Reichskulturkammer bezw. den Einzelkammern oder Fachverbänden beitreten müssen. Um noch eine besondere Kontrolle über die wichtigsten Kulturinstrumente ausüben zu können, hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Aufsicht über Theaterangelegenheiten und Lichtspielwesen, über Musikpflege und Rundfunk, sowie die Kunst, jedoch ohne Urheberrechtsschutz für Werke der Literatur und Kunst, übernommen. Dazu war erforderlich, daß für einige Gebiete, z. B. Theater und Lichtspielwesen neue Gesetze erlassen wurden. Das Theatergesetz vom 15. Mai 1934 nebst seinen Durchführungsverordnungen vom 18. Mai 1934 und 28. Juni 1935, überträgt dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sämtliche Theaterangelegenheiten. Es werden nicht nur gewerbepolizeiliche Gesichtspunkte geregelt, sondern dieses Gesetz will rechtlich das Theater zur Trägerin einer öffentlichen Aufgabe, der Kunst, umwandeln. Der Staat will das Theater, das ein maßgeblicher Kulturfaktor ist, nicht nur polizeilich überwachen, sondern er will die Oberaufsicht und Leitung über das Theater als Anstalt höchster geistiger Führung ausüben. Die Kunst an sich soll frei bleiben, sie kann niemals kommandiert werden, aber dem Staate soll die Möglichkeit gegeben werden, schädliche Beeinflussungen der Volksseele durch das Theater zu verhindern. Daher soll das neue Gesetz die Beziehungen der am und im Theater tätigen Personen zum Staate regeln.

Es sollen hier nur die Punkte behandelt werden, die wichtig für den Vermittler, also hier dem Theaterveranstalter, sind.

Das Theatergesetz selbst stellt dem Theaterveranstalter im § 2 folgende Aufgaben: Die Führung und Verwaltung des einzelnen Theaters ist die Aufgabe des Veranstalters oder seines gesetzlichen Vertreters. Er hat diese Aufgabe nach bester künstlerischer und sittlicher Ueberzeugung im Bewußtsein nationaler Verantwortung zu erfüllen. Aber nach § 5 kann die Aufführung bestimmter Stücke im allgemeinen oder im einzelnen Falle untersagt oder verlangt werden, wenn der zuständige Minister es zur Erfüllung der Kulturaufgaben des Theaters für notwendig hält.

Im Gegensatz zu früher, wo die Theaterveranstalter zum Betriebe eines Theaters der Genehmigung nach § 32 der GewO. bedurften, ist die Zulassung jetzt gemäß § 3 des Theatergesetzes von dem zuständigen Minister abhängig. Maßgebend für die Zulassung zum Betriebe eines Theaters ist die Zuverlässigkeit, Eignung und wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des Bewerbers oder seines gesetzlichen Vertreters. Bewerber können natürliche Personen und juristische Personen des Privatrechts sein. Früher wurden nach § 32 der Gew.O. Unterschiede gemacht, ob die Theateraufführungen aus gewinnsüchtigen Motiven veranstaltet wurden oder aus Gründen der allgemeinen Kulturpolitik oder ob sie gelegentlich erfolgten. § 9 des Theatergesetzes besagt, daß der § 32 der Gew.O. aufgehoben ist. Die Gew. Ordnung mit Ausnahme des Titels VII und der ihn betreffenden Strafvorschriften findet auf Theater keine Anwendung. Nach § 4 des Gesetzes gilt die Zulassung als erfolgt, soweit jemand bei Inkrafttreten des Theatergesetzes und nach dem bisher geltenden Recht zur Veranstaltung von Theateraufführungen befugt ist. Heute ist die Zulassung als Theaterveranstalter durch die neue Bestimmung der Durchführungsverordnung vom 18. Mai 1934 geregelt. Er besagt, daß Theaterveranstalter jeder ist, der Aufführung von Schauspielen, Opern und Operetten veranstaltet, wenn sie für den allgemeinen Besuch bestimmt sind. Es kommt nicht darauf an, ob die Veranstaltung erfolgt

a) gewerbsmäßig oder gemeinnützig
b) ständig oder gelegentlich
c) durch natürliche Personen oder durch juristische Personen des privaten oder öffentlichen Rechts.

Sollte der Theaterveranstalter die oben erwähnten Eigenschaften nicht besitzen oder den allgemeinen Richtlinien, die für die deutsche Kulturpolitik aufgestellt worden sind, nicht folgen, so wird ihm die Zulassung wieder entzogen [1]). Aber nicht nur der Theaterveranstalter, sondern auch die Anstellung von Bühnenleitern, Intendanten, Theaterdirektoren, ersten Kapellmeistern und Oberspielleitern bedarf der Bestätigung durch den zuständigen Minister. Auch hier sollen künstlerische und sittliche Ueberzeugung sowohl wie nationale Verantwortung ausschlaggebend sein [2]).

„Die deutsche Bühne fängt heute wieder an, eine „moralische

1) Ueber die einzelnen Bestimmungen, wie Zulassungsurkunde oder Prüfung und Entscheidung über Gesuche um Zulassung, siehe die hierfür in Frage kommenden §§ 3, 5 bis 9 der Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes vom 18. 5. 1934. RGBl. 1934, Teil I, Nr. 56, S. 413 ff.

2) Siehe hierzu § 4 Theatergesetz. Die für dieses Gebiet wichtigen Ausführungen für das Theatergesetz nebst seinen Durchführungsverordnungen sind in einem Anhang zusammengestellt.

Anstalt" im Sinne Schillers zu werden und das Podium der politischen und sozialen Moral auch unserer Zeit zu sein [3])."

Dem Theaterveranstalter als Vermittler ist also die große Aufgabe gestellt, am Wiederaufbau der deutschen Kultur und an der Verwirklichung des Traumes vom deutschen Nationaltheater mitzuwirken. Einfachheit, Klarheit und Wahrheit, diese drei Worte sind es, die dem Theaterveranstalter zur Durchführung seiner künstlerischen Aufgaben als Richtlinien dienen sollen.

„Für die Deutschen ist das Theater immer eine Sache des Herzens gewesen und alle deutschen Geister hat die Sehnsucht erfüllt, das Theater zu einer Angelegenheit des ganzen Volkes zu machen [4])."

Die Reichskulturkammergesetzgebung berührt das Urheberrecht unmittelbar nicht, mit Ausnahme des Gesetzes über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten. Bei einer zukünftigen Neugestaltung des Urheberrechtes wird jedoch zu berücksichtigen sein, daß erstens die nationalsozialistische Weltanschauung in einem neuen Urheberrechtsgesetz verankert wird, zweitens, daß die im deutschen Kulturleben Schaffenden und Mitwirkenden in der Reichskulturkammer zusammengeschlossen sind, sodaß die Reichskulturkammergesetzgebung berücksichtigt werden muß, drittens sind die internationalen Bindungen zu berücksichtigen, die sich aus der Ratifizierung der Aenderungen der Berner Verbandsübereinkunft nach der Machtübernahme ergeben [5]).

Hier ist nun zu untersuchen, inwieweit die neue Gesetzgebung das Recht der Vermittler stärkt oder schwächt. Die Auswertung des Urheberrechtes unterliegt nur den Personen, die der Aufsicht der Reichskulturkammer unterstehen, während der Urheber selbst nicht der Reichskulturkammer angehören muß. Die Vermittler müssen Mitglieder der Einzelkammer sein, die für ihre Tätigkeit zuständig ist [6]). Die generellen Anordnungen der Kammer sind materielles Recht und von den Mitgliedern gemäß § 25 der Durchführungsverordnung zu berücksichtigen. Dieses materielle Recht ist nur für die Erfüllung der Aufgaben der Reichskulturkammer geschaffen worden, dabei darf aber kein Eingriff in geltendes Recht, weder in persönliches Recht noch in die Zivilprozeßordnung vorgenommen werden [7]).

---

3) Dr. Goebbels in seiner Rede vom 11. Mai 1936 auf der großen Kundgebung der Reichstheaterkammer in München.

4) Dr. Goebbels, ebenda.

5) Richter in Ufita 1934, Bd. VII, Heft 4, S. 329.

6) Vgl. § 4 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. Nov. 1933. RGBl. 1933, Teil I, Nr. 123, S. 797/800.

Nach § 25 der Durchführungsverordnung kann nicht ein Einzelfall, sondern nur eine Gruppe von Fällen Gegenstand der Regelung sein. Die Präsidenten führen die Aufsicht darüber, daß kein Mitglied diesen Anordnungen zuwiderhandelt. Sie haben das Recht gemäß § 10 der Durchführungsverordnung die Aufnahme abzulehnen oder ein Mitglied auszuschließen, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in Frage kommende Person die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.

Wenn auch aus diesen Ausführungen hervorgeht, daß die Reichskulturkammer unmittelbar nicht auf das Urheberrecht einwirken kann, so kann sie doch einen wesentlichen Einfluß auf die Ausgestaltung des Urheberrechtes ausüben. Wird ein Urheber aus einer der sieben Kammern ausgeschlossen, so ist er nicht mehr in der Lage, sein Urheberrecht auszuwerten, wenn er auch gegen Dritte vorgehen kann, die sein Werk ausnützen wollen, und wenn ihm auch ein Verbietungsrecht noch zusteht. Mit dem Ausschluß eines Urhebers aus der Kammer sind Verträge, die zwischen Urheber und Vermittler abgeschlossen sind, nichtig; denn sie verstoßen nunmehr gegen § 134 BGB. „Denn Ziel des § 4 der Durchführungsverordnung ist es ja gerade zu verhindern, daß das deutsche Kulturgut beeinträchtigt wird durch die Auswertung von Werken von Persönlichkeiten, die nicht geeignet, nicht fähig oder nicht willens sind, sich der Reichskulturkammer zu unterstellen [8])."

Es ist noch zu prüfen, wie sich die Lage gestaltet, wenn

1. der Urheber,
2. der Vermittler,

aus der Kammer ausgeschlossen wird.

Ist das Werk schon erschienen, bevor der Verfasser ausgeschlossen wurde, so verstößt es nicht gegen § 4 Durchführungsverordnung, wenn die Weiterverbreitung durch den Vermittler erfolgt, vorausgesetzt, daß es sich um kein staats- oder volksschädigendes Werk handelt. Jedoch muß dem Vermittler das Recht gegeben sein, vom Vertrage zurückzutreten. So kommen z. B. beim Verleger die Bestimmungen der §§ 29 ff. Verlagsgesetz nicht unmittelbar zur Anwendung. Wie schon bei der Erläuterung der Stellung des Verlegers zum Urheber erklärt wurde, ist dem Verleger das Recht zur fristlosen Kündigung gegeben, wenn der Verfasser infolge seines Ausschlusses aus der Kammer an der Weiterverbreitung

7) Siehe hierzu Schrieber, a. a. O., S. 36. Ferner Möhring in GRUR. 1934, S. 338.

8) So Möhring in GRUR. 1934, S. 339.

mitzuwirken nicht mehr in der Lage ist. Wirtschaftlich betrachtet ist es für den Verleger schwer, vom Vertrage zurückzutreten, wenn das Werk einen kulturellen Wert hat und es dem Verfasser nicht möglich ist, eine Entschädigung zu gewähren.

Falls der Vermittler aus der Kammer ausgeschlossen wird, ist die Lage des Falles einfacher. Eine nachträgliche Unmöglichkeit der Leistung liegt vor, denn der Vermittler, der sich verpflichtet hatte, das Werk zu vertreiben, kann diese Verpflichtung nicht mehr erfüllen. Gemäß § 325 BGB. können dann Schadensersatzansprüche wegen Nichterfüllung geltend gemacht werden. Der Verfasser kann auf jeden Fall über sein Werk verfügen. Der Vermittler jedoch darf auch Dritten das ihm übergebene Werk nicht aushändigen, da dadurch § 4 der Durchführungsverordnung verletzt würde, der die Mitwirkung des ausgeschlossenen Vermittlers untersagt.

Eine Entscheidung bei einer Streitfrage, ob bestehende Verträge neu zu gestalten sind, wenn sie in Widerspruch zu den Anordnungen stehen, die gemäß § 25 Durchführungsverordnung erlassen worden sind, wäre dahin zu erlassen, daß beide Parteien ihre vertraglichen Abmachungen neu regeln müßten. In Frage kämen ja nur Verträge, die zwischen Kammerangehörigen abgeschlossen sind, da nur für sie die Anordnungen des § 25 gelten. Normativverträge, die an Stelle der alten Verträge treten könnten, würden nur allgemeine Punkte regeln, während doch Verträge, die zwischen den einzelnen Partnern abgeschlossen werden, auch auf persönliche Verhältnisse des Vertragspartners Rücksicht nehmen [9]).

Aus diesen Ausführungen ergibt sich, daß der Staat die Möglichkeit hat, auf das Programm des Theaters oder auf die Herstellung der Filme oder auf die Tätigkeit der anderen Vermittler einen unmittelbaren Einfluß ausüben. Der Staat will von Anfang an verhindern, daß Theaterstücke oder Filme geschaffen oder aufgeführt werden, die das sittliche Empfinden des Volkes schädigen könnten. Daher ist es Aufgabe der Reichskulturkammer und ihrer leitenden Persönlichkeiten, Autoren, Künstler und all die Personen, die sich mit der Vermittlung künstlerischen Schaffens an das Volk befassen, zu einer wirklichen volksnahen Kunst zu erziehen.

---

9) Siehe hierzu Möhring in GRUR. 1934, S. 339, 340.